



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN SEDE BOGOTÁ

# **Melancolía y Música Intermedia.**

**José Alberto Gallardo Arbeláez.**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
Maestría en Estética  
Medellín, Colombia

2013

## 2 Título de la tesis o trabajo de investigación

# **Melancolía y Música Intermedia.**

**José Alberto Gallardo Arbeláez.**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título  
de:

**Magister en Estética**

Director (a):

Doctor Manuel Bernardo Rojas López

Línea de Investigación:

Humanidades

Grupo de Investigación:

Grupo de estudios estéticos

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Maestría en Estética

Medellín, Colombia

2013

*Dedicada a la música.*

## **Agradecimientos**

En particular a mi familia: Migdorián Arbeláez Agudelo, Laura Gallardo Arbeláez, Sara Manuela Gallardo Arbeláez; por el apoyo que siempre ha manifestado en todas y cada una de los caminos que he emprendido, a mis dos grandes amigos Natalia Valencia Zuluaga y Miguel Vargas Fernandez, los cuales estuvieron muy presente en el proceso de escritura de esta tesis. Por último pero no menos importantes a María Juliana Yepes Burgos, Pelusa y Azuca.

## Resumen

¿Cómo reconocer una música melancólica? ¿Cómo definimos una música intermedia? ¿Cómo definimos el punto tal en que el lenguaje que denominamos música se encuentra en el límite entre lo definible (estructuralmente hablando), lo histórico (pensando en las escuelas, vanguardias y movimientos musicales), lo poéticamente expresable y lo que el espectador recibe e interpreta?. La música tal y como la conocemos ha tratado de ser definida de diversas maneras. Algunos aseguraron que es la expresión fonética referente a los hombres; otros la definen como la organización de sonidos agradables al oído; otros más piensan que es la práctica en la que el hombre al utilizar instrumentos musicales, organiza y expresa sentimientos; para unos más recientes consiste básicamente en la organización de los sonidos en el tiempo y el espacio, donde el límite es establecido por el emisor y el receptor.

**Palabras clave:** melancolía, música, intermedia, estética.

## Abstract

How to recognize a melancholy music? How do we define intermediate music? How do we define such a point that the language we call music is on the boundary between the definable (structurally speaking), the historical (thinking in schools, avant-garde and musical movements), the poetically expressible and what the viewer receives and plays?. Music as we know it has tried to be defined in various ways. Some said it's the phonetic expression concerning humans, others define it as the organization of sounds pleasing to the ear, others think it is the practice in which the man used musical instruments, organizes and expresses feelings for a recent is basically the organization of sounds in time and space, where the limit is set by the sender and the receiver.

**Keywords:** melancholy, music, intermedia, aesthetics.

# Contenido

	Pág.
<a href="#">Resumen.....</a>	<a href="#">7</a>
<a href="#">Introducción.....</a>	<a href="#">10</a>
<a href="#">1. Antecedentes de la Melancolía.....</a>	<a href="#">15</a>
<a href="#">1.Anexo: CD de audio .....</a>	<a href="#">46</a>
<a href="#">1.Anexo: CD de audio .....</a>	<a href="#">46</a>
<a href="#">Bibliografía.....</a>	<a href="#">49</a>





# Introducción

*Las luces del auditorio están prendidas; buscas tu silla, te sientas. Al frente un grupo de músicos afina sus instrumentos, suenan algunas notas: la, mi, re, sol. Luego una breve pausa, un indicio de que pronto vendrá un silencio. Pero no pasa nada por ahora, apenas el director de la orquesta mira al oboe principal, que atiende y toca un la: 440 hertzios, 440 ciclos por segundo. Lo más parecido a una señal sinusoidal, una señal simple, sin armónicos; por esta razón el oboe es el instrumento de preferencia a la hora de afinar. Todo sucede en cuestión de minutos. Ahora sí el momento más esperado. El director baja las manos, mira el atril, mira a la orquesta, toma aliento y sube sus brazos. Y en este instante sucede: silencio.*

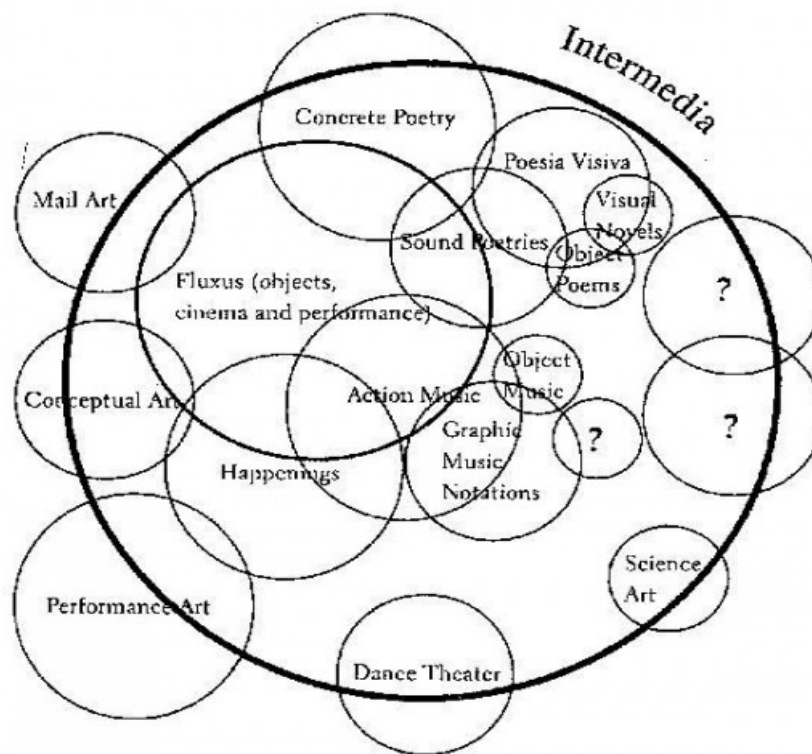
Recurso a una imagen familiar, porque hablaré de un tema familiar. Tan familiar que puede suscitar y expresar grados extremos de sensibilidad. El tema que desarrollaré es la composición musical a partir de dos conceptos que trataré de emparentar: la melancolía y la música intermedia.

Como melancolía entendemos ese sentimiento inasible que habita en ciertos seres humanos, algunos individuos que presentan esa condición excepcional de la que Aristóteles habla en el trigésimo capítulo de la *Problemata Physica*: “¿Cómo es que todos quienes sobresalen en la filosofía, la política, la poesía o el arte son melancólicos?” Ese silencio, vacío y reducción del mundo; ese sentirse dentro y fuera de sí mismo, el sentimiento de producir y no poseer; ese quiebre en el lenguaje, esa búsqueda interior que se manifiesta en razones externas y se vuelca hacia lo interno.

Por música intermedia entendemos la multiplicidad de caminos a la hora de enfrentar la creación musical, es un proceso cuya culminación no es el soporte final en el que la obra será presentada, sino el proceso mismo, la combinación de medios que confluyó en esta obra. El concepto fue desarrollado por Dick Higgins (1938-1998) compositor, poeta, escritor y artista fundador del movimiento *fluxus*<sup>1</sup>. Higgins introdujo el término *Intermedia*, definiéndolo como la dialéctica entre los medios, que son simple y llanamente eso: medios, no la obra terminada. El problema fundamental no es entonces la aparición de los medios, sino el para qué de los mismos. Higgins llegó a asegurar que dicha manera de entender el arte, sería el tema de discusión de las próximas décadas.

## Intermedia Chart

Dick Higgins



1 . Fluxus: palabra latina que significa flujo. El fluxus es un movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el antiarte. Fluxus guarda mucha relación con el movimiento dadá de principios del siglo XX.

Fig 1. Dick Higgins, Tabla Intermedia.

Para delimitar el término música, partiremos de la siguiente definición: “If this word *music* is sacred and reserved for eighteenth -and nineteenth- century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound” (Cage 1973:3) [Si esta palabra música es sagrada y reservada para los instrumentos del siglo dieciocho y diecinueve, nosotros podemos sustituirla por un término mejor y más significativo: organización de sonido].

El punto focal donde confluyen los conceptos de melancolía y música intermedia, se hace evidente en la crisis de la representación musical, que está presente en las músicas actuales, también llamadas músicas de la *post-vanguardia*.

Hoy en día, la composición musical permite la participación de todos y cada uno de los medios posibles, involucra no solo la tecnología - sino - las ciencias exactas y las no exactas, el esoterismo y el humanismo, entre otras disciplinas y modalidades. Así, el compositor puede recolectar gran cantidad de materiales, presentes en las vanguardias musicales, desde el futurismo italiano, pasando por la música concreta francesa y la música dodecafónica, hasta la música serialista, electroacústica, y la minimalista, por mencionar solo algunos movimientos musicales. Todos estos acercamientos tenían un factor común de trabajo que era precisamente el de acercarse más y más a la materia sonora. Ahora bien, aunque el compositor de hoy tiene a su disposición las grandes recetas y fórmulas desarrolladas por otros compositores, esto no es suficiente para preparar un buen plato de comida; se necesita reconocer que “saber desconocer nuestra sabiduría es lo sublime” (Lao Tse 1994:92) Tal y como ocurre con una buena sopa, se necesita de un buen tiempo de cocción, para que todos y cada uno de los ingredientes tomen cualidades de los demás y se mezclen, para lograr así lograr una experiencia sensorial única.

Y es aquí donde mi oficio (el de compositor) tiene validez y relación con lo que se piensa plantear, pues, ¿qué sentido tendría escribir una tesis cuyo interrogante no proviniera de una intensión, de una fascinación, de una gran pregunta de orden personal? Y esto fue lo que surgió en el transcurso de mi segundo semestre de maestría, cuando comencé a preguntarme lo siguiente: ¿Cómo reconocer una música melancólica? ¿Cómo definimos una música intermedia? ¿Cómo definimos el punto en que el lenguaje que denominamos

música está en el límite entre lo definible (estructuralmente hablando), lo histórico (pensando en las escuelas, vanguardias y movimientos musicales), lo poéticamente expresable y lo que el espectador recibe e interpreta?

“La música, desde este punto de vista evoluciona un poco como la industria química, donde, como lo subraya Stockhausen, se crea cualquier material a partir de una base, neutro, sin cualidad [...] cuya estructura molecular se transforma a voluntad” (Cott 1979: 56).

Y esto es posible solo por el hecho de que vivimos en un mundo donde se manifiestan todas las maneras de representación; donde presenciamos “la integración de diversos soportes sensibles y, por eso, el plural de la representación, una nueva capacidad de síntesis en la producción de imágenes (entendidas estas en todas su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras)” (Jiménez 2002: 233). Un mundo donde el compositor manifiesta una tonalidad afectiva muy particular en el proceso de creación, que se hace visible y vivible en esa búsqueda que va más allá de sí mismo; ese momento “cuando el músico que se ha dejado penetrar por los ritmos universales, entra verdaderamente en resonancia con el mundo, entonces, alcanza el estado de lo que Stockhausen llama la música intuitiva” (Cott 1979: 57)

El problema del que se hablará acá no es algo nuevo. Pensar que un quiebre del lenguaje corresponde a una tonalidad afectiva en particular ha sido problema de otros: “De este modo la música de Schönberg nos introduce en un nuevo Reino en el que las vivencias musicales ya no son solamente auditivas, sino puramente anímicas” (Parrochia 2010: 29) Es en este punto donde se debe enfocar nuestro problema: en la música como una vivencia o mejor aún, como una experiencia, que por sí misma afecta lo anímico.

Entonces el compositor actual manifiesta una presencia y afección en su época, por medio de su música: “el compositor debe situarse en su propio momento e intentar justamente su propia tarea – la de expresarse a sí mismo- que no estará nunca en contradicción al espíritu de su época” (Schönberg 2005:17).

Es necesario aclarar que no todos los compositores de nuestra época manifiestan dicha melancolía e intermedialidad en su música (vida). Como ya se mencionó, nuestro supuesto inicial sobre la melancolía está basado en el trigésimo capítulo de la *Problemata Physica* de Aristóteles. No obstante, para definir y comprender de un modo más amplio la melancolía utilizaremos el siguiente enfoque teórico de Lazlo Földenyi:

“La melancolía, que literalmente significa *bilis negra*, es en el sentido originario de la palabra una característica del cuerpo; la excepcionalidad de un filósofo, político o artista, en cambio, es asunto de la mente; y esta dualidad del cuerpo y alma solo puede resolverse, según la concepción moderna, recurriendo a la metáfora” (Földenyi 2008: 15)

Otra postura expresada por Földenyi que tomaremos como punto de referencia, es: “La música de la edad moderna no es melancólica por el hecho de expresar tristeza, sino por el hecho mismo de dar forma a los sonidos y de convertirlos en música (Földenyi 2008: 188).

Estas tres citas dan apoyo al concepto de melancolía, con el que se trabajará a lo largo de la tesis. En resumen podemos asegurar que hablaremos de la melancolía de la siguiente manera:

La melancolía es un temple de ánimo o tonalidad expresiva; por tanto, es un sentimiento o expresión presente en algunos seres humanos que se manifiesta a diversos niveles durante la existencia de los mismos.

La melancolía no está determinada por la causalidad, es decir por un suceso que produzca directamente un efecto y despierte melancolía en el sujeto.

La melancolía puede estar dentro de la obra musical (ser el tema que se trata) o merodear, pero en ambos casos la determinación de que una obra sea melancólica, depende de la percepción del escucha, es decir de la recepción. De esto no se hablará en esta tesis.

La melancolía afecta el lenguaje y crea un quiebre en el mismo.

La melancolía sucede en la música.

La melancolía es algo que se decide expresar en la música.

Entonces el punto de anclaje entre los conceptos de melancolía y música intermedia está, sustentado en el medio en que se contiene la obra musical que no es más que el

sonido, y que en sí mismo implica no solo un discurso técnico y medial, sino que establece una postura estética clara en los compositores interesados por este tipo de creación. Es decir, el compositor que se interesa en la música como organización de sonidos, debe emprender un camino en el que el medio es en sí mismo la expresión y esta expresión, por su propia naturaleza sensible e inasible, es melancólica.

La estructura que se sugiere para esta tesis consistirá en tres partes:

Antecedentes de la melancolía,

Melancolía y música intermedia, análisis y definición del problema.

Conclusiones.

Por último, el problema de tratar de definir la música radica en que al igual que la poesía es un “arte temporal, donde sus unidades están constituidas a partir de impresiones sonoras sucesivas” (Fenollosa/Pound 2001:21). Teniendo en cuenta esto podríamos asegurar entonces que la música es la experiencia en la que tanto el músico como el intérprete (entendido en este caso como el público o el espectador) establecen un diálogo, un contrapunto, una conversación, basada en impresiones sonoras sucesivas. Y en este diálogo, al ser cada uno de los participantes individuos, seres que transmiten, reproducen, representan y transducen los mensajes, pueden establecer diversas relaciones con el objeto comunicador, el que, por la naturaleza misma del medio en que está contenido (el sonido), es inasible.

Entonces, tal vez sea preferible no hablar de música y mucho menos escribir sobre ella. Pero, como este hacer es hoy de gran interés para mí, intentaré acercarme a un problema partiendo de una pregunta que tal vez me ayude a recorrer algunos caminos cercanos a la composición musical actual. La pregunta será: ¿Existe relación entre la melancolía y la música intermedia?





# 1. Antecedentes de la Melancolía

En este capítulo se piensa hacer una contextualización del problema de la melancolía, para así consolidar el concepto con el que se piensa trabajar, para esto se recurre a la metodología de establecer un estado del arte.

Para comenzar traigo a colación el referente más claro y tal vez más antiguo de lo que se denomina como Melancolía, citado por Lazlo Földenyi:

“Cómo es que todos quienes sobresalen en la filosofía, la política, la poesía o en arte son melancólicos”. Esta frase inicial (953a) del trigésimo capítulo de los *Problemata Physica*, compilados por la escuela de Aristóteles, parece destinada a figurar al comienzo de nuestra argumentación. Hasta el día de hoy no ha perdido su vigencia y, si bien proviene, sin la menor duda, de la pluma de Teofrasto, autor según Diógenes Laercio, del primer (y desaparecido) libro sobre la melancolía, la opinión generalizada ha insistido desde la antigüedad en atribuirle a Aristóteles. La melancolía, que literalmente significa “bilis negra” es en sentido originario de la palabra una característica del cuerpo; la excepcionalidad de un filósofo, político o artista, en cambio, es asunto de la mente; y esta dualidad de cuerpo y alma sólo puede resolverse, según la concepción moderna, recurriendo a una metáfora. Aquí, sin embargo, tal metáfora falta: la relación en Aristóteles es directa, por lo que hemos de establecer la afinidad interna entre estos dos conceptos. Hemos de retrotraer los términos de “eminencia” y de “excepcionalidad” a su sentido originario. (Földenyi 2008:15)

El asunto fundamental para rescatar dicha cita, radica en las dos palabras del final de la misma: excepcionalidad y eminencia. Ambas van muchos más allá de una mera categorización o clasificación de las capacidades creativas y perceptivas de un ser humano. La excepcionalidad de un compositor va de la mano de lo que Schönberg diferencia como estilo e idea: “el estilo es la calidad de la obra y se basa en las condiciones naturales que definen a quien la realiza” (Schönberg 2005: 58) A su vez, “las ideas invaden la mente de manera tan imprevista y hasta a veces tan indeseada como un sonido musical nos llega al oído o un olor a la nariz” (Schönberg 2005: 59) Ambas consideraciones nos permiten delimitar lo que se define como excepcionalidad, el compositor no es solo el que organiza lo sonidos, sino, el que establece las condiciones de este material sonoro, le da cierta forma y estructura, logrando expresar una naturalidad sujeta a sí mismo, de esta manera establece un diálogo entre técnica y estética o entre estilo e idea, lo que se define como la poética de la obra; al lograr esto el compositor se convierte en excepcional. Ambos planos son indivisibles, como se intentará demostrar que melancolía e intermedia son parte de la obra música, pues ambas como afirma Strawinsky, están contenidas en una poética la cual es: “en el sentido exacto de la palabra [...] el estudio de la obra que va a realizarse”; entonces “voy precisamente a hablarles de la poética musical; es decir, del *hacer* en el orden de la música” (Strawinsky 1977:10). Teniendo claro nuestro enfoque, música intermedia y melancolía comienzan a emparentarse a partir de las capacidades excepcionales del compositor.

Continuando con nuestra contextualización, es necesario hablar de la *bilis negra* y como ha sido tratada y estudiada desde la medicina:

La melancolía, dice Hipócrates, es una enfermedad del cuerpo; el fluido espeso de la bilis negra predomina en detrimento de los otros humores, envenena la sangre y puede causar diversas enfermedades del hígado y del estómago. Según Hipócrates, los tipos secos tienden a esta enfermedad, que suele estar asociada a una desecación y a un espesamiento de la bilis, a lo cual contribuyen también el tiempo y las estancias del año. En su tratado de medicina *Del aire, de las aguas y de los lugares* escribe lo siguiente: “Cuando sopla el viento de norte, los días son secos y no llueve en los meses de Sirio y de la Osa, las naturalezas viscosas, las constituciones físicas húmedas y las mujeres se ven

favorecidas, y las naturalezas biliosa, en cambio, perjudicadas. Estas se secan en exceso y se producen inflamaciones oculares secas, fiebres tanto agudas como prolongadas y, a veces, estados melancólicos” (Földenyi 2008:18)

Por muchos años la melancolía fue un tema recurrente en la medicina medieval e incluso renacentista. De esto dan cuenta la cantidad de tratados sobre el tema. Traigo a colación el texto “*Sobre la melancolía, diagnóstico y curación de los afectos melancólicos*” (ca.1569), escrito por el Doctor Alonso de Santa Cruz. Dicho texto estructura su discurso a partir de diálogos entre Aristipo y Sofronio, dos médicos amigos que discuten a fondo el problema de la melancolía o bilis negra como un asunto puramente terapéutico, tomando como punto de partida la medicina Hipocrática:

Pero si queremos conocer más exacta y profundamente las acciones, movimientos y síntomas de este jugo rebelde no natural -los cuales ocupan la parte más noble de nuestro cuerpo, es decir, el cerebro- veremos que daña el asiento de la sensibilidad y del movimiento: por su abundancia y por su pésima cualidad hiere las facultades sensibles rectoras, es decir la imaginativa, la cogitativa y la memoria. (Santa Cruz 2005:34)

Lo que para Hipócrates es problemático, es la herida de la sensibilidad y la imaginación, pues permite que el melancólico pueda estar fuera de este mundo; lo que el doctor Santa Cruz aclara de la siguiente manera:

Hiere -decimos- la imaginativa de tres formas: o la quita totalmente, o la perturba o la disminuye. Hiere la raciocinativa cuando en esa facultad se da una descomposición, que, siguiendo el texto griego, llamamos *demencia*; o cuando la extravía, lo que se llama *necedad*; o la disminuye, y entonces la llamamos *moria* o *estulticia* y Avicena *estupidez*.(Santa Cruz 2005:34)

Claramente la melancolía es tratada como un mal del cuerpo que afecta el alma y viceversa. En el diálogo V encontramos unos posibles métodos de curación de dicho mal;

el capítulo se titula “*Método curativo particular del que me he valido en algunos aquejados por esta afección*”. La palabra afección es el punto clave, pues si bien debemos reconocer que la melancolía puede ser vista como un mal que ataca el organismo, en la concepción moderna debe ser tratada como una afección “una inclinación, apego, una impresión que hace algo en otra causando en ella alteración o mudanza” (RAE) Tal y como el arte afecta en el individuo. En el caso de la música dicha mudanza o alteración se hace visible al utilizar un medio como lo sonoro, el cual en sí mismo suele tener connotaciones lingüísticas (el habla, el lenguaje) pero “la música es un arte no significativo de ahí la importancia primordial de las estructuras propiamente lingüísticas, ya que su vocabulario no podría asumir una simple función de transmisión” (Boulez 1981: 18) Es en ésta medida que afecta al individuo creador de música, que llamamos compositor, el cual es afectado por la música siendo consciente que ésta es su medio de expresión, más no de transmisión lingüística.

Retomando a Santa Cruz, cuando describe al bilioso o melancólico:

Se presenta a nosotros una joven que alcanzaba su año vigésimo segundo. Su temple sanguíneo bilioso; su cerebro, corazón e hígado eran cálidos, según demostraban los signos de todas estas partes. Se le habían anulado las evacuaciones menstruales. Ella, sin la menor ocasión, caía cada día más en profunda tristeza y en preocupaciones varias. Luego estallaba en risa abundante e intempestiva y en llanto. El resultado de ambas cosas era un delirio manifiesto. (Santa Cruz 2005: 71)

El método para tratar a dicha paciente, así como su diagnóstico consistía en modificar la alimentación del paciente y tratar de equilibrar los cuatro humores (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema) los cuales según la medicina Hipocrática tienen relación con una determinada estación del año o climática, un elemento, un órgano y una cualidad.

Contextualizando con Földenyi, nos encontramos con una descripción muy cercana a la mencionada por el doctor Santa Cruz, donde además esta manera tan extraña y particular de comportarse -pasar de la euforia a la tristeza profunda- se le agrega algo fundamental: el melancólico medieval es un hombre responsable de su propio destino lo

cual tiene consecuencias de largo alcance: “no sólo sustrae al individuo al poder de Dios, sino que también le otorga una facultad de obrar por su propia determinación que hace la soledad mucho más perceptible y torturante que en los siglos anteriores” (Földenyi 2008: 113). Éste ser es consciente de su soledad y determinación ante el mundo, de la capacidad de crear un mundo sobre el mundo ya existente, al igual que el artista, parte de la visión del mundo real, para luego crear su propia realidad, que en nuestro caso particular es una representación musical.

Según Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo, filólogo y médico “la melancolía no es una enfermedad pero tampoco es salud, sino una especie de estado intermedio que no calificamos de neurótico para no incrustar por la fuerza el estado melancólico en los esquemas actuales” (Földenyi 2008: 114). A su vez el melancólico manifiesta lo que ha sido llamado como “dolor cósmico” (Földenyi 2008: 116): un deseo de huida y de salvación, que no tiene una razón o motivo tangible, más aún no tiene razón en sí mismo, es solo un estado o temple de ánimo donde deja fluir tranquilamente su percepción, la cual es expresada en su hacer u oficio, un anhelo que no logra asir el objeto, tal y como sucede con la música; pues si bien podemos registrar en ideogramas o partituras, grabaciones de audio o video, no es posible decir que la música se puede asir. Para Ficino, la melancolía del gran hombre equivale a la manía divina de Platón. Tal vez la siguiente cita nos pueda dar luces en nuestra búsqueda y aclarar un poco más la visión de la melancolía en la Edad media y Renacimiento:

La displicencia y la tristeza que caracterizan al melancólico no son sólo la vivencia pasiva y letárgica de la existencia, sino su recreación activa: el melancólico vive en el mismo mundo que los otros y, sin embargo, no ve el mismo mundo. Es hijo de Saturno y, por tanto, bobo, corto, aferrado a la tierra; así piensa el mundo al menos, puesto que el melancólico no es capaz de ver las cosas más sencillas de una manera “normal” y ajustada a la opinión general. (Földenyi 2008: 119)

Como se puede notar, la palabra melancolía suele estar emparentada con una afección, padecimiento o dolencia, donde su definición corresponde más a “la sintomatología

característica de la situación hospitalaria, de inhibición y de asimbolía<sup>2</sup>, que se instala por momentos o de manera crónica en un individuo, alterándose la mayoría de las veces con la fase llamada *manía de exaltación*” (Kristeva 1991:14) Para hablar de melancolía se suele recurrir a emparentarla con otra afección, Kristeva la trabaja junto con la depresión, y Freud habla de ella como consecuencia del duelo:

Las múltiples analogías del cuadro general de la melancolía con el del duelo, justifican un estudio paralelo de ambos estados. En aquellos casos en los que nos es posible llegar al descubrimiento de las causas por influencias ambientales que los han motivado, las hallamos también coincidentes. El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. (Freud 1917: 2)

A sí mismo:

La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. (Freud 1917: 2)

El melancólico más que contener un malestar o dolencia, presencia o percibe las cosas de otra manera, fuera de lo “normal”. Se podría entonces asegurar que la melancolía es un cambio en el *sensorium*, en el sistema como se percibe y recibe el mundo, y al afectar la visión del mismo debe en el caso de creador o compositor, afectar la representación del mundo. El melancólico de la Antigüedad, La Edad Media y El Renacimiento, es un adelantado a su época, es un ser que anticipa la crisis de la representación moderna, la cual no afectó solo al arte, sino todo el proyecto moderno; la melancolía anticipa esta

---

2      Asimbolía: refiriéndose a la privación del símbolo.

*desgarradura*, este desprendimiento de la realidad, para crear otra realidad. En el caso particular que nos atañe, el compositor melancólico nos permite a través de su obra tener un sentido de lo presente, pues la música es una experiencia, tal y como lo menciona Espinosa “la música *no* es ausencia; la propia experiencia de plenitud, así como el otorgar al sonido una determinada materialidad deberían servir para contradecirlo. [...] la música, ante todo, *se escucha*; no nos “hace ver lo pasado, lo perdido”, y de hecho, ninguna otra imagen, sea ésta cual sea” (Espinosa 2008:1) De esta manera manifiesta su afección en la composición musical, “la música es pues una manifestación de la ausencia. El “misterio”, parece, no consiste en que el ser sea, sino precisamente en que no-sea” (Espinosa 2008:5)

Como vemos, el núcleo problematizante de la relación melancolía y música intermedia reside (en caso de poder ubicarlo) precisamente en el dispositivo (de existir alguno) de percepción en el individuo, que en pocas palabras puede ser expresado en una palabra: *aisthesis*, y al afectar el terreno de lo sensible afecta por transducción<sup>3</sup> el *hacer* de dicho individuo, modificando no solo su percepción de lo real, sino, su representación de lo real.

En palabras de Agambem podríamos hablar de una “topología de lo irreal algo que es muy difícil de asir, pero cuyo poder es maravilloso y anterior a cualquier otro” (Agambem 1995:14)

La melancolía se ubica y afecta la realidad, una realidad que a su vez está contenida en un tiempo y espacio (al igual que la música). La música se expresa en un medio: el sonido, este para ser comprendido por los seres humanos está contenido en tiempo y espacio, su naturaleza es inasible o difícil de asir, pues está en el aire y se compone de una serie de periodos o ciclos por segundo, uno tras otro, los cuales no necesariamente deben tener una coherencia lógica, simplemente deben estar organizados por alguien o

---

3 Transducción: una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga progresivamente al interior del campo, apoyando esta propagación en una estructuración del campo que ocurre de un sitio a otro: cada región de una estructura constituida sirve a la región siguiente de principio y modelo, de inicio de constitución, de tal modo que una modificación se propaga así progresivamente al mismo tiempo que esta operación estructurante [...] La operación transductiva es una individuación en progreso. (Montoya 2006:32)

algo. “La música de la edad moderna no es melancólica por el hecho de expresar tristeza, sino por el hecho mismo de dar forma a los sonidos y de convertirlos en música” (Földenyi 2008:188)

Pero antes de ubicarnos en la época moderna y así avanzar a la música de la época actual, es necesario mencionar un par de referencias a la melancolía y cómo fue tratada en la Antigüedad y su nexa con la música:

Todas las épocas conocieron la relación entre música y melancolía (es significativo que se atribuyera un origen común a la música y a la adivinación, también emparentada con la melancolía; según la concepción mítica, la música es el fundamento del ser; sin ella, nada es perfecto); sin embargo, la relación entre música y melancolía era otrora puramente externa: la música en sí no era melancólica, sino un remedio contra la melancolía (o un veneno). “Cuando el espíritu de Dios se apoderaba de Saúl, David tomaba el arpa, la tañía con su mano, y Saúl sentía alivio y bienestar, pues se retiraba de él el espíritu malo” (Sam.16,23). Según Asclepiades, la melancolía se curaba con melodías frías; Galeno, recomendaba explícitamente la música a los melancólicos, y toda la Edad Media opinaba de la misma manera. El remedio sólo puede influir en el cuerpo por estar emparentado con él o incluso por ser idéntico a él; si la música tiene efectos terapéuticos en casos de melancolía, es porque posee las características de ésta. El medicamento será veneno si se recibe más de la dosis prescrita; la música, es por un lado, un remedio porque rememora el orden cósmico (*música mundana*), pero, por otro, también es un veneno potencial, un mensajero de la muerte (el canto de las sirenas); puede ennoblecer, pero también destruir porque, como declara Plutarco, embriaga más que el vino. “En verdad -escribe Sorano a principios del siglo II-, provoca la música presión alta en la cabeza, cosa que hasta puede constatarse en las personas sanas; se supone que en algunos casos puede también causar la locura; cuando los inspirados cantan sus profecías, parece como si Dios hubiera descendido sobre ellos” (citado por Starobinski, 73). El parentesco entre música y adivinación demuestra la relación de la música con la interpretación de la existencia: al actuar como remedio, estimula la comprensión de la existencia; al actuar como veneno, la obstaculiza y la enturbia. La música es capaz de abarcarlo todo; escuchándola, el hombre ve el mundo desde una perspectiva diferente: no sólo se emociona uno escuchando música, sino que también interpreta la existencia de otra manera. En 1482, el



español Ramos de Paseja, en su libro titulado *Música práctica* relacionó los cuatro tonos básicos con los cuatro humores y con sus correspondientes planetas. *Tonus protus*: flema, Luna; *tonus deuterus*: bilis, Marte; *tonus tritus*: sangre, Júpiter; *tonus tetarstus*: melancolía, Saturno. La música se extiende a todo y está presente en todo. Ya que en la Edad Media Dios asumía la responsabilidad de la existencia, la música no podía ser melancólica. (Földenyi 2008: 184,185,186).

No es posible tener párpados en los oídos y por esto, el hombre ha sido afectado por lo sonoro y más particularmente por el fenómeno que conforme se iba desarrollaba culturalmente, fue denominado como música: esa organización agradable y placentera al oído, perteneciente al reino de los instrumentos musicales, que logra establecer cierta recordación y afecta de esta misma manera al individuo y su temple de ánimo. Pero, en la Edad Media como bien se menciona arriba, esto era problema de Dios o mejor aún, todo debía pasar por la mano de Dios, lo cual más que crear una experiencia individual y reconfortante, era un evento social, cultural y de afectación pública; la individuación como se concibe en la Modernidad es inexistente.

Por el contrario en el Renacimiento “la música se vuelve íntimamente melancólica; a partir de esa época, se la ve cada vez menos como una medicina” (Földenyi 2008:186). Y al perder sus poderes curativos, pierde la investidura malévola o venenosa que trae consigo dicha concepción medieval. Así mismo, “la música deja de ser un remedio; ya no sirve para restablecer el equilibrio roto, sino que – como todo se ha descuajeringado- tiene un efecto desintegrador: no transmite un orden exterior, sino que emana del propio oyente, se subjetiviza de manera irremediable y representa no el mundo, sino el estado del alma” (Földenyi 2008: 186). De la misma manera, en la Modernidad la música se desprende del texto, de la función acompañante y sugerente, para lograr lo que Sergio Mesa señala como Autonomía:

A partir del siglo XVIII cobra relevancia la discusión acerca de la diferencia entre música funcional y música autónoma. La primera forma parte de un todo con una función externa, por ejemplo, litúrgica o de entretenimiento, mientras la música autónoma se ofrece a la audición independiente de otra función. Con esto se introduce la discusión acerca del valor estético de esta música que en el curso del

tiempo cambia radicalmente: de ser considerada como sólo quizás agradable, pasa a tomar el puesto del paradigma de lo que es realmente música. El enfoque de la obra musical como organismo en que tanto su estructura armónica como la motivica forman un conjunto cerrado de funciones que se autocontienen fue uno de los argumentos para la validez del principio de autonomía estética, es decir, para sustentas la tesis de que esa música podía ser oída por su propio valor independiente de cualquier relación con un texto ajeno a ella. (Mesa 2000:137,138).

Dicha autonomía que comienza hacerse presente en la música del Renacimiento, permite emparentar a la melancolía con la música misma y permite que el melancólico tenga una recreación del mundo: “El melancólico vive en el mismo mundo de los otros y, sin embargo, no ve el mismo mundo” (Földenyi 2008: 119) En el caso del compositor, su hacer ya no tiene una simple practicidad, sino, que va más allá, logrando establecer su visión sonora del mundo, por encima de las de otros, afectando la percepción, logrando una independencia sobre los otros. Esto trae como consecuencia.

...por un lado, su soledad es tan desmesurada que cree encontrarse en continua caída, se siente atraído por la muerte y la atrae; por otro, sin embargo, el entusiasmo divino, la conciencia de superioridad y de excepcionalidad, la contemplación desmesurada y su relación con los secretos -elementos todos que han caracterizado desde siempre a los melancólicos- también comportan peligros: el hombre “patina” en cualquier momento, pierde el suelo bajo los pies y se precipita al abismo. (Földenyi 2008: 121)

Su presencia en el mundo es necesaria y afecta a sus congéneres, pero afecta más su visibilidad sobre lo real, su contacto con esos secretos, con ese real tan profundo, con eso que desde la antigüedad ha tenido problemas para ser definido con palabras: la música.

La actividad creativa y el creador mismo no pueden quedar exentos del proceso de enajenación la emergencia en primer plano del proceso creativo en la poesía

moderna y su imponerse como valor autónomo independientemente de la obra producida (Valery) es ante todo una tentativa de cosificar lo no-cosificable. (Agambem 1995:98)

Ahora bien, es importante tratar de categorizar (de ser posible) a la melancolía dentro de la estética, pues es el campo que nos interesa; dicha categorización nos permitirá entonces establecer un punto de vista y posterior análisis del problema a tratar. Dilucidando como la melancolía no ha sido un concepto fijo, sino más bien algo que transmuta tal (al igual que la música) y como su significado lo sugiere.

Desde dicha perspectiva nos encontramos el siguiente párrafo que nos da un poco de luces sobre el problema:

“Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica.” (Kant 2003: 4,5)

Tenemos entonces que la melancolía está emparentada de alguna manera con la categoría de lo sublime, específicamente lo sublime terrorífico, el cual surge de un “melancólico alejamiento del mundano bullicio” (Kant 2003: 6) Pero que no debe ser entendido como un humano que se substrahe de los goces de la vida y se consume en una tristeza profunda y sombría “sino [más bien] porque sus sentimientos, intensificados más allá de cierto punto dirigidos, merced a determinadas causas, en una falsa dirección, acabarían en esta tristeza más fácilmente que los de otros. Este temperamento, tiene principalmente, sensibilidad para lo sublime” (Kant 2003: 9,10) En este orden de ideas podemos entonces corroborar que el hombre melancólico explora tanto el objeto de placer e interactúa a un nivel sensible tal, que logra alcanzar lo sublime, pues es un hombre que poco le importan los juicios ajenos y se apoya en su propia pasión, la cual se manifiesta con cierta tristeza, una tristeza que produce el no encontrar lugar en el mundo

y por esto mismo sale de este mundo, quiebra su lenguaje y vuelve al mismo. Tal y como la música surge en el aire, pasa por nuestro oídos para volver al aire.

Desde una perspectiva más moderna, podríamos entonces asegurar que “la belleza es producto y representación de la tristeza; y siendo la música la más poderosa *representación*, en tanto no expresa un afecto sino la ley de éstos, el *Afecto de los afectos* le corresponde “engendrar la belleza” (Espinosa 2008: 3), entonces surge una tristeza profunda de la música, por ser la expresión más cercana a lo real y a su vez “como consecuencia de la falta de ser” (Espinosa 2008: 2). La sensibilidad necesaria para comprender dicho problema, radica en la no significancia de la música, tal y como lo mencionó Boulez, en la excepcionalidad mencionada por Aristóteles y se manifiesta en lo que Schönberg denomina como música verdadera la cual “provoca toda clase de impresiones aún sin pretenderlo” (Schönberg 2005:138)

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que los hombres podemos soportar” (Trías 2006:43), tal como dice de Rilke, podría tal vez resumir en gran parte el misterioso poder presente en la música; la belleza por muchos años fue considerada “encarnación, revelación del infinito en lo finito” (Trías 2006: 43) Dicha belleza estaba contenida bajo ciertos cánones y marcos, bajo ciertas formas de representación, las cuales podían ser percibidas y recibidas de manera natural: “Schelling, Krause, Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas como presupuestos de su reflexión estética” (Trías 2006:43). Pero, ¿qué sucede cuando lo que denominamos belleza está más cerca de lo real? ¿qué sucede cuando lo que ha de permanecer oculto y secreto, se ha revelado ante nuestro ojos? y por último, ¿si lo que realmente es bello no guarda ningún secreto y a vez no puede ser revelado? Surge una inmensa tristeza, la cual denominamos melancolía, o en palabras de Agambem “la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad” (Agambem 1995:53). Si trataremos de emparentar esto a nuestra discusión, tendríamos entonces que la música no busca más que lograr impresiones a través de sucesiones de sonidos, su momento está ubicado en la ejecución, es un arte que se expresa en la experiencia, y como tal no tiene más que el presente, no se establece en un momento anterior (nostalgia) ni posterior (ansiedad) Se sitúa en el “fenómeno de lo sonoro” (Boulez 1981:214) pero no en un evento técnico, sino

totalmente expresivo donde el sentido de lo infinito contenido en lo finito, pierde sentido, pues, el gran misterio, el gran sentido que se debe comprender, es que no “hay misterio” (Espinosa) Pues la música es la manifestación más grande de lo sensible y solo necesita de un sujeto que la perciba, para existir.

Entonces tenemos que la música tal y como lo menciona Strawinsky “no expresa nada” (Mesa 2000:139), es un fenómeno sonoro que simplemente afecta al individuo; pero una afección que viene encadenada a la búsqueda inscrita en el compositor, el cual simplemente es un medio de transmisión entre un mensaje que está contenido en aire, pasa por sus medios y resuena de nuevo en el aire, para llegar a otros individuos; en pocas palabras es un proceso de individualización, donde las representaciones son varias, es la expresividad de lo intangible que se hace visible en las múltiples percepciones de otros (el público) y que se hace presente en un breve instante llamado experiencia. A su vez, se encuentra emparentada medialmente a el “sonido significativo” (Agambem 1995:230) o el lenguaje, pero guarda una autonomía que le permite re-significar, sin necesidad de significar, pues como ya afirmo Boulez la música no tiene una función de transmisión.

Y es aquí donde tanto melancolía como música encuentran su resonancia, en ese trascender el todo, en ese “contemplar los límites de las apariencias” (Lao Tse 1994:21), el cual surge naturalmente de un estado de introspección profunda, de una contemplación/acción, donde el compositor aligera la carga y deja fluir libre y llanamente todo su sistema sensorial, expresándolo en una sucesión de sonidos que “produce y no posee” (Lao Tse 1994:23). En ese instante es cuando tanto melancolía como música se hacen presentes, superando toda clase de funciones -prácticas, simbólicas, lingüísticas-, con ese medio tan difícil de contener, como el sonido.

En las *Lecciones de estética* Hegel fijó en la obra de arte el modelo de esta superación del símbolo: Lo simbólico, en el sentido en que lo entendemos, cesa en efecto allí donde la libre individualidad, en el lugar de representaciones indeterminadas, generales, abstractas, constituye la forma y el contenido de la figuración.....Significado y representación sensible, interno y externo, cosa e

imagen ya no son entonces distintos unos de otros y no se presentan ya, como sucede en lo que es propiamente simbólico, simplemente como afines, sino que se presentan como *un* todo, en el que la apariencia no tiene ya otra esencia, ni la esencia otra apariencia fuera de sí o a su lado. (Agambem 1995: 230,231)

Podríamos entonces asegurar que según lo anterior, ese todo del que se habla es la obra musical, resultado de un proceso de autonomía, lograda por una integración sensible entre medios, un proceso que no tiene significancia porque simplemente es y afecta a ese *ser* que ya no existe “pues la estética de lo *bello* no es desvelamiento del ser, verdad, porque no es del Ser. Es siempre alrededor de un significante vacío y de un Pade-cer radical que ella compone su estructura artificiosa” (Espinosa 2008: 4).

Haciendo otra lectura, podemos asegurar que la melancolía contenida en estos hombre excepcionales, puntualmente los que se dedican a la composición musical, no es un sufrimiento o enfermedad “es más bien su naturaleza, su *ethos*” (Kristeva 1991:12), la cual permite una “simpatía del hombre hacia la naturaleza” (Kristeva 1991:12). Esa naturaleza contenida en sí mismo y expresada en su obra, lo que se denomina como estilo y que en este caso se puede nombrar como la estética de la composición musical, la cual está totalmente ligada al creador, formando una transducción entre el temple de ánimo (melancolía), los medios (música intermedia) y la obra (composición).

Según Kristeva es posible asegurar que “los humores son *inscripciones*, rupturas energéticas y no únicamente energía bruta. Nos conducen hacia una modalidad de la significancia que, en el umbral de los equilibrios bioenergéticos, asegura las precondiciones (o manifiesta las disoluciones) de lo imaginario y de lo simbólico” (Kristeva 1991: 25) Desde esta perspectiva se puede establecer más claramente una relación entre un humor o temple de ánimo o incluso *Stimmung* que logra estar emparentado con una modalidad de la significancia, es decir una contemplación/acción, si lo pensamos por un instante podemos notar en el oficio de la composición musical (más de la manera como se trata el término música en esta tesis, organización de sonidos) Parte de un primer instante contemplativo, donde es necesaria una modalidad particular, para luego, realizar una significancia o mejor aún una resignificación, una

representación, un “*hacer* en el orden de la música” (Strawinsky 1977:10), donde no se piensa en el “aparato técnico de la obra, sino en la entidad musical” (Strawinsky 1977:15) y se desarrolla un estilo, incluso, algunos pueden asegurar que se llega a desarrollar un lenguaje; todo esto como resultado de una transducción generalizada entre el temple de ánimo, el compositor y la obra.

En un sentido puede decirse que, “todos los procesos naturales son, en sus unidades, tanto como esto. Luz, calor, gravedad, afinidad química, voluntad humana que tiene en común el ser operaciones de redistribución de energía” (Fenollosa/Pound 2001: 38). Cargas energéticas de carácter fluctuante, de polaridad y ambivalencia, una “transgresión que transforma la intención contemplativa en concupiscencia del abrazo” (Agambem 1995:48)

Ha este punto podemos entonces establecer que la melancolía No debe ser mirada solo como estado de tristeza profunda y sosegada, donde el que la padece sufre un malestar sin cura alguna y donde la música tiene otra función que calmar el dolor y perdida del sujeto. La melancolía no puede ser confundida con otros conceptos cercanos como el aburrimiento en Heidegger y el *Spleen* en Baudelaire. Considero entonces necesario mencionarlos, antes de continuar.

Para Heidegger el aburrimiento es entre varias cosas un temple de ánimo el cual es fundamental para el ser, surge de un “retiro a la soledad en el que todo hombre llegar por vez primera a la proximidad de lo esencial de todas las cosas, al mundo” (Heidegger 2007:29) Para Heidegger es claro que cualquier persona puede percibir, recibir o tener cercanía a esa esencia de todas las cosas; tal y como la melancolía es un sentimiento presente en todos lo seres humanos, pero que tiene cierta afección más profunda en lo que ejercen un oficio de carácter creativo.

Y dicho ejercicio es un “pronunciamiento último y una conversación a solas del hombre que lo abarca por completo” (Heidegger 2007:27) Ha esto Heidegger lo nombra como filosofía, o en palabras de Novalis: “La filosofía es en realidad nostalgia, un impulso de

estar en todas partes en casa” (Heidegger 2007:27). Requiere cierto momento, tiempo y lugar; la filosofía no es algo con lo que pasemos el tiempo si tenemos ganas, y en este punto guarda una cierta relación con ese sentimiento que tratamos de definir como melancolía, pero, al establecer un punto donde se mira la realidad aferrado al pasado (la nostalgia) Se corta la permanencia con el presente, la cual es más cercana al sentimiento melancólico.

Su cercanía con la filosofía es clara, no solo por lo que menciono Aristóteles, sino porque tanto música, filosofía y melancolía comparten una dinámica muy particular y es que son todo lo contrario al aquietamiento y la seguridad “[son] el torbellino al que el hombre está arrojado para sólo así concebir la existencia, pero sin fantasías” (Heidegger 2007:44). Y es en ésta última palabra, fantasía, donde pierde la conexión con el concepto de melancolía, pues si hay algo que caracterice a un ser melancólico es la permanente relación con el mundo de la fantasía, pues “la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido” (Agambem 1995: 53)

Si bien el concepto de aburrimiento de Heidegger no es igual al de melancolía, si nos da cierto acercamiento metodológico para abordar la relación entre melancolía y música intermedia, la relación entre un temple de ánimo y un hacer artístico.

Un temple de ánimo es un modo, no meramente una forma o una manera, sino un modo en el sentido de una melodía que no está suspensa sobre lo que se da en llamar el auténtico estar presente del hombre, sino que da el tono para este ser, es decir, que temple y determina el modo y el cómo de su ser. (Heidegger 2007:98)

Un temple de ánimo permite el ser uno con otro, es una atmósfera que permite que un sentimiento profundo e introspectivo logre trascender y expresarse estéticamente en un grupo de personas, a esto es lo que normalmente le llamamos cultura o en otras palabras, “la cultura es precisamente la expresión de nuestra alma” (Heidegger 2007:107) Esto quiere decir que todos y cada uno de los seres humanos somos



susceptibles a sentir un temple de ánimo, en nuestro caso particular, cualquier ser humano puede resonar con la melancolía y si la melancolía es humana, tal y como lo es la música, ambas tienen resonancia en el mundo.

Entonces, cualquier ser humano puede sentir la melancolía, pero no cualquiera puede sentirla y de ésta crear una obra musical; para esto debe pasar por un proceso donde su lenguaje musical o estilo sea replanteado, un proceso intermedio donde la obra pasara por multiples soportes de representación, para así, constituir lo que “es su obra”, siendo consciente de que si bien la obra puede tener su autoría, él es solo un medio más de transducción.

Nuestro problema como se mencionó anteriormente se ubica en la figura del compositor y su percepción, la recepción de su obra es algo casi que imposible de analizar o calcular; pero y volviendo a Heidegger, se pueden establecer ciertos parámetros que permitan acercar un poco más el problema. Tomo prestada la reflexión que hace acerca del aburrimiento, refiriéndose a un libro, el cual como método analítico de la afección o percepción de un temple de ánimo, es de gran valor:

1. Lo aburrido no se llama así porque simplemente consiga aburrimiento a nosotros. El libro no es la causa fuera ni el aburrimiento es el efecto como resultado dentro
2. Por eso, al iluminar la situación, tenemos que prescindir de la relación causa-efecto
3. Pero el libro igualmente se tiene que hacer valer, aunque no como causa causante, sino como aquello que nos templea. He aquí la pregunta.
4. Si el libro es aburrido, entonces esta cosa fuera del alma tiene en sí algo del posible, es más, incluso del referenciado temple de ánimo en nosotros. Es decir, aunque esté dentro, el temple de ánimo merodea al mismo tiempo en la cosa afuera, y concretamente sin que nosotros extraigamos ni transfiramos un temple de ánimo causado de este al interior a la cosa.
5. Al cabo, la cosa solo puede ser aburrida porque el temple de ánimo ya la merodea. Ella no provoca el aburrimiento, pero en la misma medida tampoco lo

recibe solo es atribuido al sujeto. Brevemente: el aburrimiento -así como al cabo todo temple de ánimo- es un ser híbrido: una parte objetivo, una parte subjetivo. (Heidegger 2007: 122)

De la misma manera la obra musical de un compositor no necesita una causa-efecto para ser construida, es un ser híbrido en parte objetiva, parte subjetiva, donde el que la recibe puede atribuir cuantos valores, templos de ánimo y percepciones desee.

La melancolía entonces debe ser entendida en ésta tesis como un alejamiento del mundo que se manifiesta en la creación musical, una obra que no puede ser tomada como un momento o *fatua*, sino, como una experiencia que involucra la vida del autor, una gran obra en proceso que solo puede tener fin al ser olvidada por todos los posibles escuchas de la misma. Su permanencia posee las mismas cualidades del material que la contiene, el sonido; su búsqueda está inscrita en un discurso auto-poiético; su existencia no necesita una justificación, pero en caso de necesitarla, podríamos asegurar que “si el sueño es el punto supremo de relajación espiritual, el aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia” (Benjamin 2008:70); un aburrimiento entendido como germen creador.

Dicha experiencia parte de la temporalidad del hacer musical, de ese breve instante donde la experiencia es percibida por el público, pero que tiene dos instantes anteriores.

El primero, es en el que el compositor comienza el proceso creativo, establece las ideas, motivos, incisos que luego se convertirán en la pieza escrita. Existen infinidad de maneras para crear una pieza musical como existen infinidad de seres humanos que la hagan. De esto, pocos compositores suelen hablar, tal vez porque es mejor callar los secretos a las generaciones posteriores; en algunos casos porque es mejor asegurar que a componer no se enseña (como a vivir); y en otros casos porque es tal el alejamiento del compositor frente al mundo que la escritura musical no es suficiente y la mejor manera es simplemente expresarse en sonidos. Aquí es cuando el concepto de *idea* mencionado por Schönberg se ubica en la mente del compositor, como un germen creativo. La

creatividad es un proceso que no puede ser cuantificado, solo podemos acercarnos a ella de manera tangencial, nuestro análisis siempre se quedará corto frente a un proceso creativo, pues dicho proceso simplemente surge: es.

En este instante, el compositor se enfrenta solo al medio, que puede ser papel y lápiz, computadores, sintetizadores, micrófonos o instrumentos musicales. Su labor es tratar de direccionar un discurso inmerso en *el aire y que terminará resonando en el aire*; este momento es el de plena imaginación y contemplación de la obra no escrita, una obra que por breves instantes le pertenece, pero que luego produce y no posee. En este momento es cuando la melancolía como metáfora de alejamiento del mundo, se manifiesta; donde la poética de la que habla Strawinsky hace presencia, donde el *estilo* aparece y el *ethos* del compositor resuena con el mundo, alcanzando esa *música intuitiva*.

Al término de escribir la pieza musical, el compositor la dispone para su interpretación, porque de no hacerlo, la pieza no existiría: la música es un hacer social y cultural que tiene afección en otros y necesita de ésta visualización o puesta en escena para existir. Para esto necesita de un instrumentista el cual trata de comunicar de la mejor manera posible lo que el creador dispuso en una serie de indicaciones. Estas indicaciones normalmente son llamadas partitura, las cuales en sí mismas son ideogramas, no la música. Es tarea entonces del instrumentista darle forma y consistencia tanto a lo que ya está escrito como a lo que él mismo nota en la partitura. El proceso de montaje, como el de composición viven en tiempos y espacios diferentes, lo cual es evidente en el montaje de las obras barrocas, donde se interpretan partituras de una época anterior a la nuestra, utilizando incluso instrumentos musicales que para el momento en que fueron escritas las obras, todavía se encontraban en proceso de perfeccionamiento, con recintos acústicos diferentes e incluso sistemas de temperamento musical (esto se refiere a la afinación de los instrumentos musicales) que a la hora de ser escrita la obra no eran fijos, o instrumentos musicales que hoy en día están extintos o han evolucionado en otros muy diferentes.

En este segundo instante se podría por un momento pensar que la música está sumergida en un problema hermenéutico o comunicativo, pero no es así, la música como

se mencionó anteriormente no es fenómeno comunicativo y su mensaje (en caso de tal vez tenerlo) está sumergido en el campo de la expresividad, la música *per se* es un fenómeno estético. Tal así es que la palabra “música designaba en la Grecia antigua una totalidad artística en la que más tarde se distinguieron diversos elementos: la poesía, la danza, y la música en el sentido posterior de la palabra” (Mesa 2000:137).

El tercer momento es en el que la obra es interpretada en público. Es en este preciso instante donde se puede asegurar que la música como arte *existe*: “ex-sistir: un salir desde sí mismo, sin pese a todo abandonarse” (Heidegger 2001: 44). La experiencia de la que se hablaba al principio de este texto se hace visible y vivible. La música como tal es una estructura/estructurante, es un claro ejemplo de que “lo que no es, en cierto sentido sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido sea” (Agambem 1995:15) Tal y como la melancolía puede ser definida, como algo que es y no es y surge de un salir de sí mismo, un abandonarse, un estar rezagado, un temple de ánimo visible y vivible en cada uno de los seres humanos, pero, que se hace presente particularmente en los que trascienden su existencia a través de un hacer creativo.

Seres excepcionales o eminentes, que poseen o estimulan la creación, afectando a otros seres a través de un hacer particular.

No concebimos, y no podemos concebir el final del siglo XIX sin ciertos nombres como Debussy, Cezanne, Van Gogh, Mallarmé, Rimbaud etc. Consideramos que son la expresión misma de un período, con lo cual asistimos a una feliz inversión de la situación. El individuo prácticamente excluido del amplio circuito de las admiraciones corrientes, y a menudo de la vida social corriente, es el que nos da la medida, el que constituye el patrón de una época; la colectividad se rehusa a asimilarlo en vida o en caso excepcional, lo rehabilita cuando llegó a edad suficiente para ello, pero finalmente, quieralo o no, será por él que se identificará (Boulez 1981: 24, 25)

Este personaje melancólico no lo es por voluntad propia, sino por la sensibilidad con la que asume su hacer y lo deja fluir, “lo creativo solo se manifiesta cuando el yo no

interviene el arte en aras de esas instancias donde el acto creativo y la libertad como antítesis liberadora del hombre, de su mundo frío, hostil y civilizado” (Díaz 2001: 3) Y en el caso del compositor actual que deja fluir dicha melancolía, tal y como deja fluir una melodía, podemos asegurar que es un individuo donde “la melancolía destaca los otros estados físico-psíquicos por hacer al ser humano capaz de una ambivalencia que en la Edad Moderna deja atrás las palabras y pinceladas y congela al melancólico en los sonidos de la música” (Földenyi 2008: 180,181). En donde dicho compositor desea crear un universo sonoro, un espacio, una estructura/estructurante, que guarda similitudes con el existente pero es diferente. Es lo que suele llamarse obra musical.

Ahora bien, se mencionó arriba que existían ciertos conceptos que guardaban similitud con la melancolía y por esto es necesario mencionar y reflexionar sobre los mismos. El concepto de *Spleen* lo encontramos presente en Baudelaire, y para contextualizarlo partiremos de dos visiones:

Es Baudelaire el *descubridor* de la modernidad -entendida ésta como las formas de experimentar lo nuevo-, el momento de no-retorno en la nueva acepción de la melancolía. El poeta enfermo de *spleen*, variedad cosmopolita y decadente de la bilis negra (no se olvide que *splen* en griego, significa bazo, la glándula que segregaba, según los hipocráticos, el humor en cuestión), será el primero en denunciar la engañosa exclusión entre el talante activista y bullicioso del artista moderno con la tristeza y la parálisis que aquejan al melancólico.

Baudelaire, ejemplo elocuente del forcejeo sordo entre la voluntad y el desánimo, instalado en *lo irremediable*, se presenta a sí mismo como un solitario *luchador*, como un gladiador, que se debate entre el embotamiento de la pereza y la constancia de la disciplina, y cuyo trabajo poético adquiere las proporciones de un esfuerzo corporal, de una esgrima fantástica. (Bolaños 1996: 27,28)

Desde ésta mirada, se pueden asegurar que el *Spleen* de Baudelaire es por una lado un temple de ánimo que surge de la vida cosmopolita, afectada por el cambio que surge la ciudad y con ella sus ciudadanos. Expresando una lucha con la muerte (lo irremediable), dejando de lado esa pereza del espíritu, ese aburrimiento y dándole una vuelta de al concepto de *Stimmung* un humor que abraza toda manifestación humana, que reúne en

sí misma toda expresividad; es aquí entonces donde la *aisthesis* se hace *corpórea* y logra representarse en la obra, en nuestro caso en la composición musical.

Ahora bien, la segunda postura que plantearemos sobre el *Spleen* es la siguiente:

Buadelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades. A tales lectores se dirige el poema inicial de las *Fleurs du mal*. Con la fuerza de voluntad de éstos, así como con su capacidad de concentración, no se va lejos; tales lectores prefieren los placeres sensibles y están entregados al *Spleen*, que anula el interés y la receptividad. Causa sorpresa encontrar un lírico que se dirija a semejante público, el más ingrato. En seguida se presenta una explicación: Baudelaire deseaba ser comprendido, dedica su libro a quienes se le asemejan. La poesía dedicada al lector termina apostrofando a éste: "*Hypocrite lecteur, -mon semblable,- mon frère!*" Pero la relación resulta más fecunda en consecuencias si se la invierte y se dice: Baudelaire ha escrito un libro que tenía de entrada escasas perspectivas de éxito inmediato. Confiaba en un lector del tipo del descrito en el poema inicial. Y se ha comprobado que su mirada era de gran alcance. El lector al cual se dirigía le sería proporcionado por la época siguiente. (Benjamin 1939:1)<sup>4</sup>

4"

#### **Al lector**

La necesidad, el error, el pecado, la tacañería,  
Ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestro cuerpos,  
Y alimentamos nuestro amables remordimientos,  
Como los mendigos nutren su miseria.

Nuestros pecados son testarudos, nuestros arrepentimientos  
Nos hacemos pagar largamente nuestras confesiones,  
Y entramos alegremente en el camino cenagoso,  
Creyendo con viles lágrimas lavar todas nuestras manchas.

Sobre la almohada del mal está Satán Trismegisto  
Que mece largamente nuestro espíritu encantado,  
Y el rico metal de nuestra voluntad  
Está todo vaporizado por este sabio químico.

¡Es el Diablo quien empuña los hilos que nos mueven!  
A los objetos repugnantes les encontramos atractivos;  
Cada día hacia el Infierno descendemos un paso,  
Sin horror, a través de las tinieblas que hieden.

Cual un libertino pobre que besa y muerde  
el seno martirizado de una vieja ramera,  
Robamos, al pasar, un placer clandestino

Así mismo podemos asegurar entonces que la escucha o mejor aún participar de la experiencia de un concierto, desde principios del siglo XX, ha requerido y requiere una disposición y como bien menciona Benjamin, pone en dificultades. Nuestra capacidad de recibir dichas manifestaciones estéticas debió cambiar, transformarse y aquí de nuevo podemos establecer una breve relación con lo que denominamos melancolía, y es precisamente en la naturaleza cambiante y transformante que presenta dicho sentimiento, en su polaridad y ambivalencia; dicha melancolía que supone Baudelaire estará presente en sus lectores futuros, es la misma que preocupaba a tantos compositores de principios de siglo XX y que hasta la actualidad se ha vuelto tema recurrente, tanto así, que en el momento actual un joven compositor, se pregunta por las posibilidades creativas inmersas en el mar de sonidos que nos invaden, en las manifestaciones sonoras que percibimos día a día y más aún, en cómo esas ideas convertidas en sonidos, sabores, olores, colores, sensaciones, se traducen en sonidos organizados por un compositor, en obras musicales.

Ahora bien, es claro que dicha postura no solo estaba presente en la lírica de Baudelaire. Un buen ejemplo de que está pregunta estaba circundando en el aire lo encontramos en Erik Satie (1866-1925). Aunque fue considerado como compositor cuyos logros técnicos

---

Que exprimimos bien fuerte cual vieja naranja.

Oprimido, hormigueante, como un millón de helmintos,  
En nuestros cerebros bulle un pueblo de Demonios,  
Y, cuando respiramos, la Muerte a los pulmones  
Desciende, río invisible, con sordas quejas.

Si la violación, el veneno, el puñal, el incendio  
Todavía no han bordado con sus placenteros diseños  
El canevás banal de nuestros tristes destinos,  
Es porque nuestra alma, ¡ah! No es bastante osada.

Pero, entre los chacales, las panteras, los poencos,  
Los simios, los escorpiones, los gavilanes, las sierpes,  
Los monstruos chillones, aullantes, gruñones, rampantes  
En la jaula infame de nuestros vicios,

¡Hay uno más feo, más malo, más inmundo!  
Si bien no produce grandes gestos, ni grandes gritos,  
haría complacido de la tierra un despojo  
Y en un bostezo tragaríase el mundo:

¡Es el Tedio! - los ojos preñados de involuntario llanto, Sueña con patíbulos mientras fuma su pipa,  
Tú conoces, lector, este monstruo delicado,  
-Hipócrita lector, - mi semejante, - ¡mi hermano!. Charles Baudelaire (1855)

fueron más bien modestos, fue una de las figuras claves de la música del siglo XX, un excéntrico visionario cuya concepción de la música se basó en una forma de arte simple, menos pretenciosa y más popular. Satie se apoya en un efecto estático donde la música está reducida a su núcleo más puro, desabastecida de toda ambición emocional y expresiva; tal vez sugiriendo lo que Lao Tse menciona: “por esto el Sabio se mantiene rezagado y se olvida de sí, siendo así sobrevive ¿no es acaso por su desinterés por lo que logra realizarse?”. En el caso de Satie encontramos oscilaciones entre templos de ánimo extremos (alegría y tristeza), y nos sugieren más una interpretación del público o percibir; no es una música que por sí misma sea melancólica, sino, una música que produce melancolía.

Su obra está permeada por su manera de vivir; es allí donde encontramos una gran relación en sus años como pianista de cabaret y sus canciones de *music-hall*, donde incorporaba melodías de carácter popular en un contexto de concierto. Es de notar que fue el primero en incluir indicaciones verbales humorísticas en sus partituras, algunas de ellas pueden ser vistas como irónicas y traviesas instrucciones para los intérpretes: *retarda educadamente*, *silencios muy serios*. Pero los significados de otras como, *abre la cabeza*, resultan más enigmáticos. Claro ejemplo lo encontramos en su *Trois Gnossiennes* (Tres Gnósticas) de 1890; “para Satie la música es, o al menos debería ser, un acontecimiento diario, una actividad más que ningún otra cosa” (Morgan 1999:69).

Satie estableció un camino a recorrer que muchos de contemporáneos artistas tenían en mente y practicaban (de ser posible) activamente, y era precisamente la relación entre lo cotidiano y la música. En ésta búsqueda de lo rutinario y cotidiano, Satie junto a Darius Milhaud (1892-1974) proponen la música de mobiliario:

La Música de mobiliario es básicamente industrial

La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer...

Queremos establecer una música que satisfaga las “necesidades útiles”. El arte no entra en estas necesidades.



La Música de mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas...

Exijan Música de mobiliario.

Ni reuniones, ni asambleas, etc. Sin Música de mobiliario...

No se case sin Música de mobiliario.

No entre en una casa en la que no haya Música de mobiliario.

Quien no ha oído la Música de mobiliario desconoce la felicidad.

No se duerma sin escuchar un fragmento de Música de mobiliario o dormirá usted mal.

(Erik Satie, 2006).

No podemos seguir adelante sin hacer un hincapié fundamental y se trata de una breve pero importante anotación: en inglés el verbo que corresponde a “interpretar” o “tocar” música es *play* el cual también significa jugar, lo mismo pasa en el francés *jouer* o el Alemán con *spielen*. El hacer música es en sí mismo un juego donde los sonidos terminan siendo organizados de manera libre, separados, inciertos, improductivos, reglamentados y ficticios.

Y así como la música de mobiliario debe estar siempre presente, en ese juego de sonidos que llamamos música; de esta misma manera siempre tendremos temples de ánimo sugerente y relacionados con lugares, sensaciones y lugares; espacios completa expresividad, donde:

“Quieto, ocioso, abotagado...La experiencia central del melancólico es una ralentización de su tiempo interno frente al cual la marcha de la vida exterior resulta absurdamente acelerada y como arrastrada por una farsa irrisoria y enmascarada. Y esta insatisfecha relación con el tiempo asociada a otras vivencias -la superstición de la abulia, la escisión entre la murria caviladora y el furor creativo bajo numerosos disfraces e instalada en ligeros desplazamientos”(Bolaños 1996: 31)

Furor creativo instalado en ritornerlos, representación del mundo y del distanciamiento del mismo, tiempo y espacio condensados en una organización musical; y que afecta el lenguaje -cualquier lenguaje-, sugiriendo nuevos caminos, posibilidades y maneras de representar el mundo.

“los repetidos versos del *Cementerio marino* remiten también al aislamiento inabordable del mediodía, a un repliegue del objeto marino sobre sí mismo que lo secuestra de toda contingencia y lo eterniza, a una percepción de lo ilimitado que permite al contemplador abismarse en su contemplación paralizante, a una misteriosa suspensión del tiempo, al momento de perfección y nada absolutas”  
(Bolaños 1998:32)

En música encontramos el paralelo temático en Claude Debussy (1862-1918) el cual buscaba aprovechar la riqueza tímbrica de los instrumentos musicales de su época, probando nuevas combinaciones instrumentales, implementando músicas lejanas espacialmente, como es el caso de la música de *gamelan*<sup>5</sup>. El impresionismo fue un término acuñado por la musicología histórica para tratar de referenciar el estilo de la obra de Debussy, dejándolo como único representante de la época en que compuso su obra. La intención era relacionar la obra de Debussy con la pintura impresionista. La pintura impresionista al igual que la música de Debussy debe ser vista/escuchada desde muchos y diversos puntos: no se ve igual una pintura de Monet al acercarse y sumergirse en uno de sus nenúfares acuáticos, que lo que se siente cuando se observa con unos cuantos metros de distancia; lo mismo sucede con el sumergirse en *La mer* (1905) de Debussy, donde el contrapunto, las armonías expandidas, las implementaciones en el campo de la orquestación, las nuevas combinaciones tímbricas, sugieren una experiencia donde se debe escuchar atentamente mientras se produce un alejamiento temporal y espacial, fruto de la música.

---

5 El gamelán es una orquesta que procede de Bali, compuesta principalmente por instrumentos de percusión: timbales de bronce, gongs de bronce, xilófonos de bambú, tambores, platillos. También lo componen instrumentos de cuerda y de viento como flautas de madera. La afinación de cada gamelán es diferente, evitando así el que se puedan intercambiar los instrumentos de un gamelán a otro y dista mucho del sistema temperado occidental.

Tal vez éste tipo de experiencia musical, estaba apegada a lo que Debussy denominó música de programa, una música que utiliza elementos extramusicales en su proceso de creación (un antecedente de lo que llamamos música intermedia) y los hace visibles desde varios puntos de vista: el nombre de la pieza suele ser sugerente a un temple de ánimo o tonalidad expresiva, el discurso musical se enmarca en una relación más de sensaciones auditivas, diferente a la tendencia musical denominada música por música (como es el caso de algunas composiciones de Bach, particularmente sus invenciones y el arte de la fuga), en donde la afirmación de un discurso musical es apoyado por el mismo lenguaje musical.

Debussy es un compositor donde logramos dilucidar varios aspectos de lo que definimos como melancolía, “pero esto no es un fenómeno derivado del temple de ánimo de tristeza [en nuestro caso de melancolía] que se da en él, sino que esto pertenece conjuntamente a un estar triste [melancólico]” (Heidegger 2007: 97) Es decir, en Debussy el tema a tratar en su música no es la melancolía, sino que su música deriva en una sensación de tristeza melancólica. Si lo miramos desde un punto de vista técnico y tratamos de desplegar el quiebre presente en su música debemos subrayar que su música tiene un interés por el desarrollo tímbrico y estructural (uno apegado al otro como un organismo indivisible) el cual es resultado del profundo afecto que encontró en la música de Java con la orquesta del *gamelán*, la cual conoció en la Exposición Universal de París de 1889. A partir de este encuentro se desarrolla en su música un sentimiento de cercanía y reconocimiento por una música de una esfera del planeta totalmente diferente a la suya.

“Un desarrollo musical, que le distinguió de una forma cada vez mayor no sólo de sus contemporáneos alemanes, sino también de los compositores de la *Société Nationale*, fue sus interés por extender los recursos compositivos tradicionales desde “fuera”, en oposición a la expansión “interna” del cromatismo, por medio de importación de ideas y técnicas pertenecientes a tradiciones distantes de manera temporal, como es el caso de los modos medievales” (Morgan 1999:59)

Es el caso de *La mer* (La mar), compuesta para orquesta en 1905, donde los elementos superficiales de la música, su textura, color, matices dinámicos, asumen una importancia desconocida hasta entonces. Un aspecto relacionado con el sonido en sí mismo, que nos recuerda la definición de música propuesta por John Cage (1912-1944): *organización del sonido*. En el movimiento titulado *Jeux de Vagues* (Juego de Olas), encontramos una sonoridad estática que es variada por delicadas gradaciones dinámicas emparejadas con arpeggios intermitentes; a su vez tanto el nombre de la obra como su contenido, sugieren un “ritornello molecularizado” (Deleauze-Guattari 2002:350). El mar, como el viento o el cosmos son ritornellos molecularizados, lugares de constante regreso y vuelta que tocan a todos y cada uno de nosotros; así como el oído en sí mismo es un *ritornello*.

La melancolía se ubica entre los versos del Cementerio Marino (publicado por primera vez en 1920) de Paul Valéry (1871-1945) y *La mer* de Claude Debussy, obras que nos sumergen en un discurso que parte de la contemplación del autor sobre un fenómeno real y físico, donde sucede una transducción totalmente expresiva. Asegurando que la melancolía “[al ser un temple de ánimo] un modo, no meramente, sino un modo en el sentido de una melodía que no está suspensa sobre lo que se da en llamar el auténtico estar presente del hombre, sino que da el tono para este ser, es decir, que templea y determina el modo y el cómo de su ser” (Heidegger 2007: 98).

Ese techo tranquilo, donde andan las palomas,

Palpita entre los pinos, palpita entre las tumbas;

El mediodía justo con sus fuegos aplaca

El mar, ¡el mar que siempre sin cesar recomienza!

¡Qué recompensa entonces, después de un pensamiento,

Contemplar largamente la calma de los dioses!

(Valéry 1993: 22) Fragmento de El cementerio Marino.

Este temple de ánimo afecta directamente la obra del creador, permitiéndonos asegurar que la música está inmersa de melancolía por ser ésta una expresión del ser humano, resultado de un quiebre en su lenguaje y de la constante búsqueda por expresar en sí mismo una experiencia individual e individualizar esa experiencia de manera pública, en nuestro caso, la música.

Hasta el momento hemos definido la melancolía desde diversos puntos de vista, así mismo hemos tratado de darle una forma y contexto a lo que podemos llamar música, tomando cada uno de sus instantes estéticos: el proceso precompositivo, la composición en sí misma (de ser posible de darle un estado o lugar) la interpretación por el músico instrumentista y la recepción realizada por el público o espectador de la obra. Como bien se mencionó cada uno de estos instantes están ubicados en tiempos y espacios diferentes y constituyen en últimas lo que denominaremos como *experiencia*. Para lograr profundizar en dicho término es necesario contextualizarlo y quien mejor que Walter Benjamin, quien escribe un texto de belleza indescriptible llamado El narrador, en donde habla de la vuelta a casa de los soldados que estuvieron en la Primera Guerra Mundial y esto como cualquier hecho histórico trae consecuencias a todo nivel expresivo.

La intención del texto El narrador (1929 -1935) queda expresada en palabras de Agambem, citando a Benjamin en su texto de 1933 “Experiencia y pobreza”

“La gente regresaba enmudecida [refiriéndose al campo de batalla]...no más ricas, sino más pobre en experiencias compartibles...Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estrategias por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos, estaba parada bajo el cielo en un paisaje en el cual solamente las nubes seguían siendo iguales y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y explosiones, estaba el frágil y minúsculo cuerpo humano”.  
(Agambem 2007: 7, 8)

Toda esta “perdida de la experiencia de narrar” transmuta al ser humano, a su organización, a su manera de percibir, a la experiencia de la contemplación; desaparece toda historia contada para ser novelada, la ficción hace su mayor presencia, el individuo se encuentra realmente perdido en su capacidad de representar sus ideas, su estilo y opta por la reproducción; pero, esta reproducción no debe ser entendida como un evento malo e inconexo a la tradición, por el contrario es el comienzo del fin para la época moderna y que mejor manera de terminar ese camino, que yendo a la delantera. Allí es donde surgen las vanguardias.

“El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue. Pero éste es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más necio que querer ver en él una manifestación de decadencia, para no hablar de un fenómeno moderno. Es más bien un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece” (Benjamin 2008:64)

El siglo XX trae consigo las dos guerras mundiales, el quiebre total del proyecto moderno, la aparición de las vanguardias artísticas, lo que en palabras de Carlos Fajardo es el gran Big Band: “La explosión mayor, arrojando miles de partículas al azar, dejando al ser humano en la incertidumbre, para bien o, no se sabe si para mal” (Fajardo 2005:142). Se presenta un clima de hastío, aburrimiento (el mismo del que habla Heidegger), desesperanza y una melancolía traducida en un estar sin un norte fijo, un estar/ser el presente; “es indudable, la humanidad está descentrada” (Fajardo 2005:143). La búsqueda no es clara, pues las preguntas tampoco son claras; se duda de todo, pues si el proyecto moderno se basaba en conceptos como el entendimiento y la razón, el siglo XX y los sucesos que se presentan en su comienzo, nos demuestran que ya no existe un programa fijo que seguir, ni político, ni social, ni económico; lo cual trae como consecuencia un problema de legitimación y desconfianza; que se hace visible como una crisis del lenguaje musical: la multiplicidad de maneras, modos y formas de componer música, utilizando todos los medios posibles, la cual definimos como música intermedia; ligada indefectiblemente a una tonalidad expresiva presente en ese no estar en un sitio fijo, en un vivir entre un futuro (ansiedad) y un pasado (nostalgia). Es un presente inestable cargado de información, desinformación y que trae como consecuencia un

alejarse de esa realidad, un quiebre de lo real, una melancolía entendida como metáfora de alejamiento del mundo.

Fajardo nos ayuda a dilucidar el problema de la crisis de los lenguajes, de una manera más específica:

“Para Jean Baudrillard, la carencia de aura, generada por la tecnificación y lo efectista en la obra de arte, impulsó una pérdida de la ilusión estética. Utopía desvanecida por el desborde de las imágenes virtuales tecnificadas, en las que lo hipereficaz y lo hipervisible van lentamente dejando el arte sin alusión, evocación, invocación, magia, ensueño, imaginación, sin silencios ni vacíos de los cuales partir para construir nuestra voz” (Fajardo 2005:163)

Antes de continuar entonces debemos esclarecer el término aura, expresado por Benjamin en su ensayo La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936). Benjamin comienza dicho ensayo con una hermosa cita de Paul Valery, de la cual extraigo el siguiente fragmento que va muy de la mano con lo hablado hasta aquí:

“En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la actividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte” (Valery, citado por Benjamin 1936:1)

De esta bella manera comienza Benjamin su reflexión y comienza el desarrollo del concepto de aura, la cual desde una perspectiva se puede ver relacionada con la reproductibilidad de la obra del arte. El concepto de original, el cual está remitido a un asunto plenamente temporal “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”

(Benjamin 1936:3). Dicho suceso único e irrepetible está dispuesto claramente en la música, en esa experiencia sonora que sucede en el concierto o si somos un poco más específicos, tendríamos que hablar de la noche de estreno de la obra, donde “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin 1936:5). Y esta cualidad particularmente técnica que es la reproductibilidad está integrada a la experiencia del espectador, el intérprete y el compositor, en ese instante donde se muestra la obra por primera vez es cuando el aura de la misma nace, aparece y se desvanece.

Pero en el instante en que la obra musical es grabada y reproducida, es cuando

Le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco gramofónico. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación (Benjamin 1936:4)

Y agrega “resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significancia señala por encima del ámbito artístico” (Benjamin 1936:4) Es decir, la relación con el aura es puramente estética, es una experiencia que pasa por encima de todo lo que conocemos con el concepto de arte.

La otra visión que propone Benjamin está enmarcada en la experiencia de la contemplación, tal y como el compositor contempla su obra inmersa en el aire antes de escribir o registrar un ideograma que se convierta en música, tal y como John Cage lo menciona en *Silence*:

“Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these



sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide". (Cage 1958, en Silence 1973)

[Dondequiera que estemos, lo que oímos es sobre todo ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Estática entre las estaciones. Lluvia. Queremos capturar y controlar esos sonidos, para usar no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales. Todo estudio cinematográfico tiene una librería de "efectos de sonido" grabado en una película. Con una película de fonógrafo ahora es posible controlar la amplitud y la frecuencia de cualquiera de estos sonidos y para darles ritmos dentro o más allá del alcance de la imaginación. Teniendo en cuenta cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor explosivo, viento, latidos del corazón, y deslizamientos de tierra] Traducción personal.

Y lo que Benjamin ilustra como contemplación es:

"Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la

necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. (Benjamin 1936:5)

La música, está más que claro se ubica en todas partes, al igual que el aura está libre y desplaza cualquier emplazamiento, y si tenemos en cuenta que éste aroma está en el aire, entonces todos y cada uno de los individuos que habitan dicho espacio serán permeados por este *éter sensible*, este *ritornello molecularizado*. Donde ya no tiene sentido retratar literalmente (como en Las cuatro estaciones de Vivaldi), sino que se busca dar una impresión sonora, una atmósfera (pues el sonido está contenido en la atmósfera), una paleta de colores. Es la superposición de la verticalidad (la armonía, el acompañamiento, la perspectiva) con la horizontalidad (el contrapunto, la ó las melodías, la ciudad de los rascacielos) de lo cotidiano. Es la visión de un transeúnte pasando desprevenidamente por el París de principios del siglo XX, asistiendo a las ruinas de la guerra, conjugadas con la ciudad creciente, los suburbios, donde un *flâneur* desprevenido se detiene a tener la experiencia de la escena: escucha, observa, olfatea, y toca la ciudad; su cuerpo es un receptor sensible y permeable a los cambios. Este es nuestro compositor melancólico en intermedial, que solo podría tratar de ubicarse o ser a partir de su lenguaje: la música.

Un compositor que trata de ser consciente de que “produce y no posee” (Lao Tse 1994:72) la obra, y que a su vez, moldea con calma cada uno de los instantes que otros interpretarán. Un compositor que sugiere un espacio/tiempo diferente al de sus congéneres, pues sabe que la música tiene ese poder *atemporal* de expresar lo inexpresable y re-crear lo irrecrable. Un compositor que afecta su cotidianidad y depende de ella misma, que representa la unión entre lo sensible y lo técnico, el sentir y el hacer; ambos van de la mano, pues ambos surgen en el mismo instante, pregunta y respuesta resignificados en una exhalación e inhalación; porque simplemente su lenguaje es el musical, su expresión es el sonido y su visión del mundo debe ser expresada de dicha manera. Y de la misma manera el compositor es consciente de que: “Somos distintos y somos, todos, importantes y debemos ser tomados como personas, una palabra que también tiene una connotación musical: personare, sonar <http://www.revistacronopio.com/?p=5381> muy bien; persona es alguien que tiene la

capacidad de sonar, que tiene voz y es escuchado y tomado como interlocutor.” (Yepes, recuperado el 25 de diciembre de 2012).

El compositor entonces es un personaje más dentro de un contexto específico y por está misma razón afecta y es afectado por el clima circundante, ese espacio que surgió a principios de siglo XX y transmutó toda concepción de orden, belleza y sistema (por mencionar algunos) dejándolo al borde de la plena libertad, permitiendo que cualquier idea llegue a su oído como un sabor a su boca, una sensación táctil a su cuerpo, sin control alguno sobre ellas, solo con una posible manipulación de las mismas. Para hablar de esto es preciso ubicar a uno de los compositores que participó activamente del cambio de dirección a principios del siglo XX y fue precisamente el compositor de nacionalidad alemana, Arnold Schönberg (1871-1951).

En Schönberg encontramos la búsqueda de un compositor plenamente académico heredero de una tradición germana, fiel estudiante de sus maestros pero con una constante: hacer de la música alemana la más importante de su época, tratando de emular lo que lograron las tres “B’s”: Bach, Beethoven y Bruckner. Su manera de hacerlo es a partir de la experimentación sonora (su método fue muy similar a varios métodos científicos y matemáticos de la época), donde ya no es el caso del timbre y la forma, sino la disposición de las alturas, la organización, disposición y relación de una nota con otra. Dichos procesos fueron llamados atonalismo y luego dodecafonismo<sup>6</sup>. La intención que se nota en la obra de Schönberg no es la hedonista, ni mimética, es la autonomía de la música, es una expresión totalmente individual.

Estoy convencido de que el verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo. Los que componen porque desean complacer

---

<sup>6</sup> La música atonal o atonalismo es la manera donde se disponen los sonidos o tonos libremente, sin ninguna relación tonal o de práctica común, normalmente se entiende como lo contrario al sistema tonal. La música dodecafónica o el dodecafonismo, es un sistema donde los doce sonidos cromáticos deben estar dispuestos uno tras otro sin guardar relaciones tonales, funcionales, ni armónicas. Normalmente su sistematización es producto de una construcción previa llamada *set complex*. El cual guarda cierto parecido con un tablero de ajedrez, allí se disponen las series de la siguiente manera: original, original inversa, retrogrado de la original, retrogrado de la inversa.

a los demás, y llevan al público no son auténticos artistas. No son de la madera de aquellos que se ven impulsados a decir algo, exista o no una persona a la que le agrade, incluso aunque a ellos mismos les disguste. No son creadores que abran las válvulas de escape para liberar la presión que interiormente ejerce la creación que está dispuesta a nacer. (Schönberg 2005:138)

Aquí Schönberg remite a la excepcionalidad del compositor, al temple de ánimo necesario para lograr la creación, al riesgo de habitar en un tiempo y decir las cosas tal y como se ven, cueste lo que cueste. Schönberg nos habla de un compositor que manifiesta la melancolía y habita en la música intermedia y ambos efectos sensibles afectan su obra.

En su primera etapa como compositor, Schönberg está influenciado por una fuerte tradición romántica, donde Brahms y Mahler hacen parte de su orientación. Pero al comenzar el siglo XX, Schönberg se aproxima a los límites de la tonalidad tradicional, pues “quien guarda deseos contempla los límites de las apariencias” (Lao Tse 1994:21). Un claro ejemplo de ello, es el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* (Peleas y Melisande compuesto en 1903). Dicha obra se basa en una serie de textos escritos por Maurice Maeterlinck, donde el cromatismo es tal que por momentos parece establecer un punto de convergencia o tonalidad.

	I <sub>0</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>4</sub>	
P <sub>0</sub>	<u>E<sub>b</sub></u>	D	<u>A<sub>b</sub></u>	E	C#	C	B <sub>b</sub>	A	F#	F	B	G	R <sub>0</sub>
P <sub>1</sub>	E	<u>E<sub>b</sub></u>	A	F	D	C#	B	B <sub>b</sub>	G	F#	C	<u>A<sub>b</sub></u>	R <sub>1</sub>
P <sub>7</sub>	B <sub>b</sub>	A	<u>E<sub>b</sub></u>	B	<u>A<sub>b</sub></u>	G	F	E	C#	C	F#	D	R <sub>7</sub>
P <sub>11</sub>	D	C#	G	<u>E<sub>b</sub></u>	C	B	A	<u>A<sub>b</sub></u>	F	E	B <sub>b</sub>	F#	R <sub>11</sub>
P <sub>2</sub>	F	E	B <sub>b</sub>	F#	<u>E<sub>b</sub></u>	D	C	B	<u>A<sub>b</sub></u>	G	C#	A	R <sub>2</sub>
P <sub>3</sub>	F#	F	B	G	E	<u>E<sub>b</sub></u>	C#	C	A	<u>A<sub>b</sub></u>	D	B <sub>b</sub>	R <sub>3</sub>
P <sub>5</sub>	<u>A<sub>b</sub></u>	G	C#	A	F#	F	<u>E<sub>b</sub></u>	D	B	B <sub>b</sub>	E	C	R <sub>5</sub>
P <sub>6</sub>	A	<u>A<sub>b</sub></u>	D	B <sub>b</sub>	G	F#	E	<u>E<sub>b</sub></u>	C	B	F	C#	R <sub>6</sub>
P <sub>9</sub>	C	B	F	C#	B <sub>b</sub>	A	G	F#	<u>E<sub>b</sub></u>	D	<u>A<sub>b</sub></u>	E	R <sub>9</sub>
P <sub>10</sub>	C#	C	F#	D	B	B <sub>b</sub>	<u>A<sub>b</sub></u>	G	E	<u>E<sub>b</sub></u>	A	F	R <sub>10</sub>
P <sub>4</sub>	G	F#	C	<u>A<sub>b</sub></u>	F	E	D	C#	B <sub>b</sub>	A	<u>E<sub>b</sub></u>	B	R <sub>4</sub>
P <sub>8</sub>	B	B <sub>b</sub>	E	C	A	<u>A<sub>b</sub></u>	F#	F	D	C#	G	<u>E<sub>b</sub></u>	R <sub>8</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>4</sub>	

Fig 3. Set Complex (<http://i.ytimg.com/vi/hi7Qu1wz4KA/0.jpg>)

Su búsqueda cromática expandida, resuelve en la música atonal, un lenguaje donde la idea de tónica como eje principal es desechada, por una libertad de organizar a gusto las alturas, sin pensar en un eje central (como se expresaba en el sistema tonal). El paso a seguir fue un quiebre con la tradición tonal y lo que se llama la “*práctica común*”. A esta manera de disponer los doce sonidos o tonos, se llamó dodecafonismo: un sistema donde cada sonido tiene su libertad expresiva, son autónomos, sin un sentido de posesión uno sobre el otro, son un obra *auto-poética*. Un sistema como medio expresivo “el cual se entiende aquí como un conjunto de ideas que se sostienen todas mutuamente, más por coherencia interna que por un valor de verdad cualquiera” (Montoya 2006:25).

Schönberg fue uno de los pocos compositores que hablo de su hacer con plena tranquilidad y libertad expresiva, y el aparte siguiente nos dará pistas del cómo llego al descubrimiento del atonalismo y posteriormente el dodecafonismo:

No hay duda de que Brahms creía en la elaboración de las ideas, que él llamaba “donaciones de gracias”. Para una mente adiestrada, la labor dura no es tortura,

sino placer. Como he manifestado en otra ocasión, si la mente de un matemático de un jugador de ajedrez es capaz de realizar tales milagros cerebrales, ¿por qué la mente del músico no ha de poder hacer lo propio? Después de todo, el improvisador ha de anticiparse a la jugada, y el componer es una improvisación en grado más lento; a menudo nos es imposible escribir todo lo rápido que el torrente de ideas requiere para alcanzarlo. Pero el artífice le agrada ser consciente de lo que realiza; está orgulloso de su habilidad manual, de la flexibilidad de su pensamiento, de su minucioso sentido de equilibrio, de su lógica infalible, de la multitud de variantes y no digamos de la profundidad de su idea y de su facultad de penetrar hasta las más apartadas consecuencias de esa idea. Esto no podremos lograrlo si la idea es superficial; será factible sola y únicamente con una idea profunda. Y, en este caso, el hacerlo será un deber. (Schönberg 2005:138)

Es entonces cuando el alejamiento del mundo traducido en melancolía, quiebra el lenguaje musical y propone una expresividad lírica. El *Sprechstimme* (literalmente, voz que habla), utilizado en su obra *Pierrot Lunaire* (1912), surge como solución a lo que la voz como instrumento lírico no puede expresar solo en sonidos musicales, volviendo al principio fonético presente en el canto, así de esta manera un búsqueda estética transforma el dispositivo técnico para expresarse libremente en la obra.

*Pierrot Lunaire* es un conjunto de veintiún poemas del poeta francés Albert Giraud, traducidos al alemán, los cuales fueron musicalizados por Schönberg. Su instrumentación se basa en siete instrumentos musicales. En la obra se refleja un mundo de locura y decadencia descrito en la poesía de Giraud. Cada una de las veintiuna canciones (escritas para voz femenina) tienen su propia organización instrumental (sólo la última utiliza los siete instrumentos) y recrea una atmósfera única e inolvidable que está íntimamente ligada al texto. *Pierrot Lunaire* es una obra donde vemos consolidados uno a uno los elementos anteriormente como melancolía y música intermedia, donde títulos como *Ebrio de luna*, *Colombina*, *El Dandy*, *Una Pálida Lavandera*, *La Luna enferma*, *Noche*, *Robo*, *Nostalgia*, *Parodia*, *Mancha Lunar*, *De Vuelta a Casa*, sugieren la emergencia melancólica de una metrópoli incrustada en el ambiente ya no del teatro sino del cabaret, de la violencia, el crimen, el sexo y el amor. En el caso de *Pierrot Lunaire* la melancolía afecta el lenguaje creando un quiebre en el mismo, la melancolía sucede en

la música, la melancolía es algo que se decide expresar en la música, sugerido por un elemento extramusical – los textos de Giraud-, la atmósfera que refleja el compositor y la búsqueda de un alejamiento de la tradición.

### **Noche**

*Oscuras, gigantescas mariposas negras  
mataron el brillo del sol.*

*Como el libro sellado de un hechicero,  
el horizonte duerme en silencio.*

*Desde la profundidad perdida, los vapores  
traen consigo su aroma matando los recuerdos.*

*Oscuras, gigantescas mariposas negras  
mataron el brillo del sol.*

*Y del cielo hacia la tierra,  
bajan oscilando pesadamente,  
invisibles monstruos*

*al corazón de los hombres. . .*

*Oscuras, gigantescas mariposas negras.*

(Poema Nacht/Noche de Albert Giraud, Pierrot Lunaire)

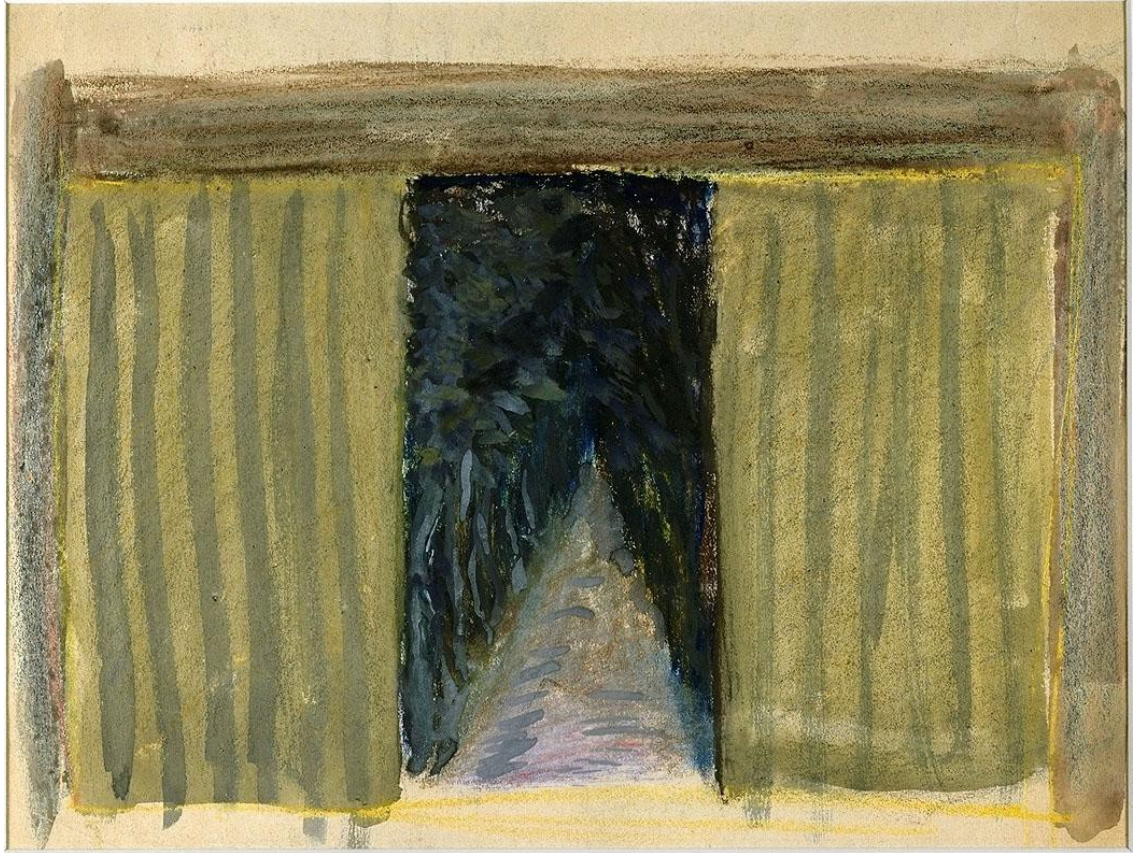


Fig 4 Erwartung (la expectativa) Arnold Schöenberg

Es importante hacer la anotación de que Arnold Schöenberg fue un pintor aficionado y guardo una amistad por varios años con Wassily Kandinsky (1866-1944) El cual como es sabido tuvo varios acercamiento a la dimensión espiritual del arte donde se buscaba una relación entre el color y lo emocional (o temple de ánimo).

En esa época, la búsqueda de Schöenberg cruza la del pintor Kandinsky, cuya búsqueda de abstracción y la voluntad de “espiritualidad” quiere encontrar un eco en la música no tonal. “Esta renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión”, escribe. De este modo la música de Schöenberg “nos introduce en nuevo Reino en el que las vivencias musicales ya no son solamente auditivas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la música futura. (Parrochia 2010: 29)

Esta espiritualidad está presente en la obra y es indivisible para Schöenberg:



El concepto de “creador-creación” -escribe Schönberg- debe ser pensado siguiendo el ejemplo del Divino Modelo: inspiración y perfección, deseo y materialización, voluntad y realización, todo esto interviniendo espontánea y simultáneamente. En la divina Creación, ningún detalle ha sido dejado por completar; se “hizo la luz” en el instante mismo, y en su última perfección. (Parrochia 2010: 34)

Ahora bien, para Schönberg no se deben confundir los efectos con las causas, de esta manera siempre aseguro que un artista no debía esperar una aceptación completa de su obra por el público de su época, sino, como ya se ha mencionado antes, realizar su obra con plena libertad y sinceridad, llevando ambas al límite de las apariencias, sabiendo que

“no existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve un nuevo mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto. Es el código de honor de todos los grandes en el arte, y como consecuencia, en todas las grandes obras de los grandes encontraremos esa novedad imperecedera, se deba a Joasquin des Prés, a Bach, a Haydn o a cualquier otro gran maestro.” (Schönberg 1963: 69)

El lenguaje dodecafónico permite entonces una liberación de “toda repetición intempestiva de notas, evitando toda interpretación tonal parásita, el músico serial entiende claramente que está tomando al revés los hábitos del escucha y quebrando claramente con su cultura inicial” (Parrochia 2010: 35). Y agrega “En lenguaje filosófico, se trata acá de una verdadera *ruptura epistemológica*” (Parrochia 2010:35). De esta manera el dodecafonismo no puede tener un acercamiento con el concepto de música tonal, pues sería un cambio de contexto que confundiría no solo al compositor sino al oyente. Ahora bien, en nuestra época actual asistimos a una confluencia intermedial, donde los modelos propuestos por Satie, Debussy y Schönberg fueron totalmente replanteados (tal y como debía suceder) fieles a la tradición propuesta por cada uno de estos compositores, los cuales se dieron cuenta de algo fundamental en el lenguaje musical: la música no es estática, es cambiante tal y como lo es la melancolía.

Melancolía y música intermedia son un ente creativo, parte del proceso creativo y de difícil disolución o separación, pues en sí mismas son la obra y pertenecen al compositor. Tal y como Schönberg menciona sobre la organización del trabajo compositivo “hay otros casos en los que puede incluso acercarse a la confusión y hacer más difícil el determinar qué parte corresponde al corazón o al cerebro, a la inspiración o al trabajo” (Schönberg 2010:145).

En el caso de la composición musical después del siglo XX, se debe entender la obra en sintonía con el compositor y al igual que “la melancolía [como un] estado de ánimo en el sentido más estricto de la palabra; la persona está en sintonía con el mundo, y el mundo, con la persona. En el estado de ánimo, no puede separarse el yo del mundo. (Földenyi 2008: 336,337)



## 2. Melancolía y música intermedia, análisis y definición del problema.

Si algo hemos dejado en claro, es lo que tienen en común cada una de las búsquedas compositivas planteadas desde comienzos del siglo XX hasta la época actual, que es precisamente la preocupación por el medio con que se trabaja: el sonido. Es una pregunta que surge por la implementación de un proceso técnico nuevo: la grabación. De allí surge una pregunta estética: ¿Cómo puedo manipular los sonidos teniéndolos en un medio palpable (cinta magnetofónica)? O simplemente una pregunta técnica ¿cómo puedo grabar lo que suena en el mundo? Es irrelevante en este punto, pues en ambos casos, el resultado expresivo que pueda lograr dicho proceso (como con muchos otros procesos) es un problema de recepción y como tal es casi que imposible de controlar. Es fruto solo de los medios de reproducibilidad que surgieron a principios del siglo XX, los cuales en sí mismos escondían o aguardaban ser descubiertos uno en el otro

“En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: “Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” Hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificación hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Nada resulta más instructivo para el estudio de ese standard que referir dos manifestaciones distintas, la reproducción de la obra artística y el cine, al arte en su figura tradicional.”  
(Benjamin ídem)

En este párrafo encontramos el antecedente fundamental de nuestro concepto de música intermedia, el cual como ya se mencionó es un replanteamiento de lo que Dick Higgins nombró como arte intermedio. Ahora bien, es claro que aún no se ha definido o al menos se ha intentado en este texto una comprensión del medio en el que se instaura la música: el sonido.

Desde la física, “el sonido es una vibración mecánica transmitida por un medio elástico” (RAE); desde el punto de vista musical, se define como una “sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos” (RAE). El oído humano reconoce frecuencias entre 20 y 20.000 hertzios. Si nos acercamos al punto de vista estético o cultural, encontraremos que el sonido suele ser definido desde dos posiciones, lo que es ruido y lo que no lo es; el ruido debe entenderse en esta tesis, como los eventos sonoros que no deseamos que sucedan en una obra, el resto no es ruido. Es necesaria ésta definición pues muchas de las músicas de las que se hablara en ésta tesis “se ocupan esencialmente del fenómeno sonoro por sí mismo” (Boulez 1990:214).

El primer movimiento musical que manifiesta un interés particular en la manipulación del eventos sonoros inscritos dentro de una grabación, fue el de la música concreta. Anterior a este encontraremos el Futurismo Italiano, pero no haremos una profundización en sus avances o propuestas, básicamente por ser un movimiento que no conduce a una expresión de lo sonoro que tenga mucha relevancia en el campo musical; sus intereses pueden ser bien explorados en otros campos, como el de las artes plásticas y particularmente en la *performance*. Se podría remitir un poco a ellos visitando el manifiesto futurista, escrito en 1909 por Filippo Tommaso Marinetti, y en el capítulo denominado el arte de los ruidos. La música futurista dio algunas pautas de lo que luego se denominaría ruidismo, pero, como terreno exploratorio e investigativo es bastante seca y sin profundidad; lo menos futurista que surgió en dicha época, fue la música futurista, ya que al intentar negar la tradición occidental de la música clásica, terminaron repitiendo modelos y procesos compositivos de épocas pasadas. Para esto recomiendo remitirse a las obras de Luigi Russolo y Francesco Balilla Pratella.

Volviendo a la música concreta, tenemos entonces que los precursores de este suceso fueron Pierre Schaeffer (1910-1995) y Pierre Henry (1927), los cuales desde 1943 venían realizando una serie de experimentos sonoros en las instalaciones de Radio Francia, con el grupo de arte radiofónico al cual denominaron *Club d'essai*. De estas primeras experiencias surgirá el G.R.M *Groupes de Recherches Musicales [Grupo de investigaciones musicales]* cuyos resultados quedaron condensados en el texto llamado *El tratado de los objetos musicales* publicado por Schaeffer en 1966; ambos eventos surgen de un análisis concienzudo de lo que denominaron los objetos sonoros.

El objeto sonoro se define como un, “acercamiento al sonido como objeto sensible, asible y disponible para la creación musical” (Bejarano 2006:64). A partir de ésta concepción estética se desarrollaron nuevos instrumentos de manipulación del objeto sonoro como el *Fonógeno* (dispositivo magnetofónico para realizar transposiciones espectrales del sonido), el *Morfófono* (dispositivo magnetofónico para controlar la masa sonora y la ocupación espectral) el *Pupitre de espacialización* (serie de cuatro bobinas que, mediante el gesto corporal manejan la intensidad y la ubicación espacial del sonido). Demostrando así, que la pregunta por el medio, su manipulación y transformación tiene una incidencia estética en el lenguaje musical, afectando el proceso creativo en todas las etapas. El compositor de música concreta parte del sonido registrado en una grabación, para luego ser modificado, estirado, comprimido, cortado y pegado (tal y como sucede con un *collage*). Su manipulación además necesita de nuevos objetos técnicos: dispositivos, que convierten la obra musical en un dispositivo.

Es necesario entonces hacer un breve paréntesis para definir el término dispositivo. La postura teórica está tomada de Giorgio Agambem y su texto *¿Qué es un dispositivo?*: “Ciertamente, el término, tanto el empleo común como el foucaltiano, parece referir a la disposición de una serie de prácticas y de mecanismos (conjuntamente lingüísticos y no lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) con el objetivo de hacer frente a una urgencia y de conseguir un efecto.” (Agambem 12/10/05:3). La relación entre la composición de música concreta y el término dispositivo, está en que primero la música concreta es en principio la disposición de ciertas prácticas con un mecanismo en particular: el sonido grabado y su maquina, el gramófono; del cual se desprenden otra gran cantidad de mecanismos. La pieza final o composición terminada, se dispone a sí misma en otro

dispositivo llamado cinta magnetofónica (para nuestra época actual, utilizar el término cinta es un romanticismo, pues sabemos que existen diferentes formatos digitales de grabación, donde se puede disponer de la misma manera la obra y las cintas magnetofónicas son casi que un lujo inexistente en un estudio de composición electroacústica). Y esta “cinta” no tiene en sí misma una función lingüística, como tal vez la pueda tener, todo esto depende del contexto en que se mire; es decir la herramienta se vuelve dispositivo, cuando expresa en sí misma un deseo estético. No es lo mismo utilizar una cinta magnetofónica para grabar un discurso del un mandatario, que utilizar este discurso, manipularlo y crear una pieza sonora.

La segunda idea que menciona Agambem está más apegada al campo de acción de la música concreta: “Llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agambem 12/10/05: 5) Y es aquí donde vemos una relación clara y contundente con la cinta magnetofónica, y cada uno de los mecanismo desarrollados y mencionados arriba para la expresión de la música concreta. Entonces según ambas posturas podemos asegurar que la obra de música concreta es un dispositivo estético, pues en sí misma es un mecanismo que expresa, los gestos, conductas y opiniones de los seres vivientes. Ahora bien, es necesario esclarecer que con dicha música la actitud de escucha cambia, pues el dispositivo cambia y se replantea; para esto entonces me remito a el texto *La audiovisión* (1993) de Michel Chion, el cual define al menos tres actitudes de escucha diferentes: la causal, la semántica y la escucha reducida.

“La escucha más extendida es la primera, la escucha causal, la cual consiste en servirse del sonido para informarse, en lo posible, sobre su causa. Puede que esta causa sea visible y que el sonido pueda aportar sobre ella una información suplementaria, por ejemplo en el caso de un recipiente cerrado: el sonido que se produce al golpearlo nos dice si está vacío o lleno. O puede, *a fortiori*, que sea invisible y que el sonido constituya sobre ella nuestra principal fuente de información. La causa puede además ser invisible, pero identificada por un saber o una suputación lógica a propósito de ella. También aquí, sobre este saber, trabaja la escucha causal, que pocas veces parte de cero. (Chion 1993: 33)

El punto focal de ésta escucha no existe, es más un hecho desprevenido donde nos vemos imbuidos, sumergidos por la cantidad de sonidos circundantes a nuestro alrededor y donde, si por un instante nos detenemos, podemos notar las causas y efectos de dichos sonidos.

La segunda escucha es la semántica. Esta:

“Se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar el mensaje: el lenguaje hablado por supuesto, y también códigos tales como el *morse*. Esta escucha, de funcionamiento extremadamente complejo, es la que constituye el objeto de la investigación lingüística y ha sido mejor estudiada. Se ha observado, en particular, que es puramente diferencial. Un fonema no se escucha por su valor acústico absoluto, sino a través de todo un sistema de oposiciones y de diferencias.”  
(Chion 1993:35)

Al referirse al lenguaje en el caso particular de la composición de música concreta puede causar ciertos juicios de valor que pueden conducir al oyente a otra experiencia totalmente diferente a la propuesta por la escucha causal, donde cada uno de los sonidos ubicados en el terreno de lo lingüístico pueden perder esta función lingüística, para establecer más un código simbólico o viceversa. Otra vez, nos encontramos en un problema de recepción, el cual afecta de una manera intermedial la obra musical, el reto del compositor es tratar de decir o expresar algo a través del medio sonoro, en esto radica la expresión estética que propuso la música concreta: replantear el objeto sonoro como medio plástico expresivo, no solo musical, hacer presentes los sonidos del mundo, para así crear otro mundo, todo esto desde una visión lejana/cercana del compositor; aquí entonces se hace presente ese temple de ánimo particular que llamamos melancolía, un alejamiento de ese mundo, de ese “yo” presente en la obra, un olvidarse de un sentido de pertenencia o “ego” sobre la obra, que es superado por la expresión misma, que en últimas es plenamente sonora.



La tercera escucha, se remite más al problema del sonido en sí mismo y se define así:

“Pierre Schaeffer ha bautizado como escucha reducida a la escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él (el calificativo “reducida” se ha tomado de la noción fenomenológica de reducción en Husserl).

Una sesión de escucha reducida es una experiencia muy instructiva: los participantes acaban advirtiendo en ella que tenían la costumbre, al hablar de los sonidos, de realizar un vaivén constante de la materia de esos sonidos a su causa y a su sentido. Se dan cuenta de que hablar de los sonidos por sí mismos, limitándose a calificarlos independientemente de toda causa, sentido o efecto, no es empresa menor. Y las palabras analógicas habituales revelan aquí toda su ambigüedad: tal sonido es chirriante, decimos, pero, ¿en qué sentido? Chirriante, ¿es sólo una imagen, o no es sino una remisión a un fuente que chirría? ¿O la evocación de un efecto desagradable?”. (Chion 1993: 36)

Gran parte del discurso de la música concreta se basa en éste tipo de escucha, ya que si bien los objetos sonoros los encontramos dispuestos libremente en la naturaleza (entendiendo el concepto de naturaleza como todo lo que rodea al hombre: el campo, lo cibernético, lo virtual, lo espacial, por mencionar algunos), no serán organizados de la misma manera. Normalmente serán replanteados, representados de otra manera y esto sucede gracias a los dispositivos de grabación, edición y mezcla presentes en la época y que además conforme la tecnología se ha vuelto más portátil y asequible, han permitido múltiples versiones y reproducciones de los medios, confirmando la reproductibilidad de la que hablaba Benjamin, alterando la experiencia tanto del compositor como del interprete y del público.

Asistimos aquí a la primera aparición del *compositor autócrata* el cual no solo se encarga de la creación de la obra, sino también de su presentación en público acompañado siempre de medios tecnológicos, los cuales modifica a su gusto y deseo, buscando crear un discurso plenamente expresivo y como tal, estético. En palabras de Benjamin “el

narrador [el compositor] toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (Benjamin 2008: 65). De igual manera como el músico toma la racionalidad e intuición y la convierte en una experiencia musical que a su vez comparte con el público.

Tal vez en este instante sea preciso ubicar nuestro problema en un contexto más cercano, y traer la posición de un compositor de gran importancia a nivel nacional e internacional; es el caso del compositor, artista e ingeniero Juan Reyes (Barranquilla 1962) Fundador y director de [www.maginvent.org](http://www.maginvent.org) un esfuerzo entorno a las artes, la ciencia y la tecnología, con el cual busca apoyar el desarrollo de nuevas músicas y la evolución de las artes electrónicas.

Para Reyes, la expresión es algo genérico y depende del tipo de lenguaje en que se está decodificando (al igual que sucede con término intermedia) que en sí misma contiene “muchos símbolos que se relacionan con estados de ánimo” (Reyes 2011) Estos estados de ánimo permiten una lectura *multisensorial* del lenguaje, tal y como sucede en nuestra relación entre melancolía y música intermedia.

En el caso particular de la música, el lenguaje se expresa en lo sonoro, pero el escucha no está limitado por los sonidos, ya que estos al ser ubicados en un tiempo y espacio (totalmente diferente al del creador), contienen narrativas que interactúan con las del oyente; imágenes que se generan por el paso del tiempo, “los lenguajes son colecciones de símbolos que relaciona y almacena el cerebro” (Reyes 2011). Y complementa “algunas de estas relaciones se convierten en definiciones y tienen que ver con el instinto de supervivencia, aunque hay muchas otras que se relacionan con la creatividad y la generación de ideas” (Reyes 2011). Un concepto muy parecido y cercano al planteado no solo por Schaeffer con sus tres escuchas, sino, al de Schönberg en su texto *El Estilo y La idea*, o Boulez en su texto *Puntos de Referencia*, todos parten de una tradición que se trata de expresar en el fenómeno de lo sonoro.

De esta misma manera “en las nuevas expresiones musicales y plásticas hay tantas interpretaciones como cantidad de gente en la audiencia. Por otra parte, la validación de una obra tampoco debe estar sujeta a expectativas de percepción de dicha audiencia” (Reyes 2011).

Es claro entonces, que “el locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea” (Deleuze/Guattari 2002:13) Pero este hecho no es impedimento para la creación. Por el contrario, el hecho de que no exista dicha homogeneidad, permite que diversas alteridades discursivas se superpongan, tal y como sucede con un contrapunto, lo que logra “la transcondición o la transducción [que] es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro” (Deleuze/Guattari 2002:320) Fenómeno presente en una pieza del *Clave bien temperado* de Juan Sebastian Bach, como en una obra de Schaeffer o Reyes.

De esta manera “el objeto técnico es a la vez resultado de la individuación y factor de individuación. Es inexacto considerar que él hace parte de una exterioridad absoluta” (Montoya 2006:18). Es decir, la producción de obras musicales, donde el proceso expresivo considera el sonido como un objeto maleable tal y como la plastilina, sugiere entonces un alejamiento de la representación musical tradicional, donde se escriben una serie de indicaciones en una partitura, para luego ser interpretadas y reproducidas. En el caso de la música concreta se fijan sonidos en una cinta magnetofónica, para ser reproducidos en un instante totalmente individualizante, donde el compositor interprete o compositor autócrata, es intérprete y oyente de la obra. Al entender esto, podemos asegurar que “el objeto técnico no es un contrincante del cuerpo humano, o del pensamiento humano, pues de entrada, si uno quiere producir un objeto técnico que sea un individuo que posea virtualidades, hay que pasar necesariamente por la individuación y por el pensamiento” (Montoya 2006:20). De nuevo entonces encontramos que la melancolía (como temple de ánimo presente en el ser humano) y la música intermedia (como medio virtualizante y productivo del mismo) son puntos indivisibles en la creación, tal y como el dispositivo y creación son indivisibles.

El compositor de música concreta, al capturar todos los sonidos existentes en su naturaleza, convierte el material sonoro en una representación, donde trata de mantener unidos a una serie de heterogéneos, es decir, sonidos que por sí mismos crean un territorio, cada uno de ellos diferentes al anterior; convirtiendo a la grabadora de sonidos, a la mesa de mezclas y las bocinas en instrumentos musicales que permiten hacer de cualquier cosa (sonido) una materialidad expresiva. Se asegura así que “la maquina puede también desbordar todo agenciamiento para producir una apertura al cosmos” (Deleuze/Guattari 2002:338). La música concreta por sí misma no refleja una tonalidad expresiva, su manera de hacer y las formas que sugiere, abstraen al espectador a una creación más propia, alejada de la visión del creador, donde la escucha es asumida en toda su plenitud; la representación de la música concreta usualmente se realiza a través del principio de la *acúsmatica*<sup>7</sup>, el escuchar sin ver la fuente sonora, donde el oído es el encargado de darle una forma a la obra, donde el escucha involucra su propia percepción sobre una serie de sonidos dispuestos en el espacio y el tiempo. Aquí es donde el *aura* sonora se hace realmente presente, olvidando por un instante que es una reproductibilidad, más bien, una experiencia narrativa y conjunta entre compositor/interprete/público; un ente indivisible e irrepetible llamado música.

Una buena contextualización del problema de la música concreta en nuestra época actual, es la pieza *Bolinas* (2006,2007) de Juan Reyes, de ella su autor dice:

“La composición de esta obra ha sido inspirada por el pensamiento a veces recurrente de qué bueno sería tener mi piano ahora -así pues, ésta es una composición del género *tape music*<sup>8</sup> y tratamiento de señal sobre algunas frases musicales y sobre un amplio rango de octavas en las notas del piano. Un valor agregado al trabajar de esta manera puede ser el resultado de sonidos comprimidos o expandidos al transcurrir del tiempo, más conocido en otros dominios como el efecto plastilina. Con esto se logra un moldeado asociado a formas clásicas que incluyen tema y variaciones. Bolinas se ha compuesto

---

7 La música acúsmatica es resultado de la exploración lograda por el grupo de compositores de música concreta, su principio básico es el de una escucha donde no se ve la fuente emisora. Usualmente los conciertos de música acúsmatica son con el auditorio totalmente a oscuras, para lograr una sensación de imagen sonora más visible. El término acúsmatica se remonta a los tiempo de Pitágoras, donde sus estudiantes recibían sus lecciones sin verlo.

utilizando el lenguaje de programación Common Lisp Music (CLM)<sup>9</sup> y ATS<sup>10</sup> en una estación LINUX con PlanetCCRMA<sup>11</sup> (Reyes 2009)

*Bolinas* es una pieza donde se utilizan técnicas y estéticas presentes en la música concreta francesa (*Tape Music* es la traducción al inglés del término *Cinta Magnetofónica*). Pero que propone una expansión del género de la música concreta a partir de desarrollos totalmente clásicos y tradicionales, como el tratamiento de frases musicales (tema y variación) y ampliar el rango de octavas del piano (expansión tímbrica del instrumento) tomando como instrumento principal, no el piano, sino el computador. Reyes manifiesta su visión intermedia de la música en la apropiación de todos los medios posibles para trabajar con el audio: instrumentos musicales (como es el piano en el caso de *Bolinas*, grabación, edición y mezcla, manipulación de software de carácter libre, programación de los eventos en la partitura digital, y expansión tímbrica y sonora del

---

8 *Tape Music*: es un género musical que principia al tiempo del invento de la grabación y con la fijación del sonido. Al pasar los años esta forma se ha convertido en una especie de ética musical, representada en conciertos con espacios acústicos y altavoces. Su característica principal relaciona la creación musical con el sonido artificial grabado, tratado o generado utilizando medios electrónicos. Esto significa que el sonido es fijado y congelado en el tiempo, por lo que en cada presentación o concierto, el sonido siempre suena igual por ser el mismo. Así pues la “grabación” de este género es la misma interpretación y no necesariamente se conecta a la interpretación de instrumentos en vivo.

9 CLM: Es un paquete de software desarrollado y mantenido por el compositor norteamericano Bill Shottstaedt. En su núcleo, es una colección de funciones escritas en el lenguaje de programación Lisp, con las que se puede crear y manipular un sonido. El compositor o luthier, conecta estas funciones utilizando programación tradicional para conectar y crear abstracciones de instrumentos con el computador. Así mismo estas funciones son utilizadas dentro de listas de notas, en partituras o en un score que dispara y hacer sonar las notas del instrumento.

10 ATS: Desarrollado por Juan Pampin. ATS (por sus siglas en inglés: Analysis, Transformation, Synthesis.), es un sistema para el tratamiento de sonidos por medio de modelos espectrales. Ésta técnica está basada en el método de descomposición de las sinusoidales en la banda crítica, además de componentes de ruido, presentes en todos los sonidos.

11 PlanetCCRMA: Es una colección de paquetes de software que funciona con el sistema operacional LINUX. Los programas de PlanetCCRMA son los mismos que se utilizan para sonido, MIDI y música en el CCRMA. Esta Colección es mantenida principalmente por Fernando López-Lezcano y varios miembros de la comunidad LINUX alrededor del mundo.

universo musical). En su caso particular, deja de lado su postura de compositor para ser también interprete y primer oyente de la pieza, manifestando un quiebre en el hacer musical, estableciendo que “el oyente y el objeto sólo son términos limítrofes” (Fenollosa/Pound 2001: 38), y que la visión del compositor actual solo tiene los límites que el mismo establezca, su obra es un proceso que tardará casi que la totalidad de su vida artística.

La compleja y particular relación entre medio, creador y obra se hace presente en todas y cada una de las vanguardias musicales presentes en el siglo XX; cada una de ellas expresada de múltiples maneras, inspirando el desarrollo no solo técnico, sino tecnológico, como se notó en el breve comentario sobre la obra de Juan Reyes. Para continuar con nuestro análisis del problema, trataremos de igual manera al compositor de alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Stockhausen fue considerado un innovador en todas y cada una de las áreas de la música contemporánea, su trabajo influenció el serialismo integral, la música electroacústica, la música aleatoria y la música mixta, incluso propuso piezas que involucraban medios audiovisuales y grandes *performances*. Sus ideas sobre la música, la política, la estética y el arte, tuvieron gran relevancia y gran parte de su pensamiento quedó condensado en algunos libros, los cuales hacen parte de la bibliografía de esta tesis. Stockhausen siempre estuvo a la vanguardia musical, pero estableciendo un sello personal y único que revolucionó cada uno de los medios sonoros con que trabajó, su interés siempre iba más allá de lo que para algunos es la música y la expresividad sonora. Dentro de algunas de las obras que más importancia y reconocimiento tienen encontramos:

*Klavierstücke I-IV* (1954) Para piano, música serialista<sup>12</sup>.

---

12 El serialismo fue una consecuencia de la técnica dodecafónica (la cual ya se explico anteriormente en este texto). En el serialismo no solo se organizan las alturas de una manera libre, sino que se pueden organizar o serializar los demás parámetros musicales: ritmo, dinámica, articulación, incluso el timbre. Muchas de las piezas serialistas parten de un trabajo pre-compositivo donde se organizan las series de manera matemática; el serialismo luego fue llamado también serialismo integral y derivó en un método de creación y análisis llamado *Set Theory*. Uno de los textos más reconocidos y utilizados para el estudio de la música serialista (también llamada post-tonal) es *Introduction to Post-tonal Theory*, escrito por Joseph N. Straus.

*Estudios I y II (1955-1956)* música electrónica.

*Gesang der Jünglinge (1953)* considerada la primera pieza electroacústica<sup>13</sup>, al unir el mundo de la música concreta con el mundo de la música electrónica<sup>14</sup>

*Kontakte (1960)* música electrónica, aunque existen versiones para piano, percusión y electrónica.

Stockhausen nos servirá para analizar el problema desde la música intermedia e intentaremos hacer presente (de ser posible) la melancolía como temple de ánimo en el proceso creativo.

Hablaremos entonces de la pieza *Stimmung* (1968) escrita para seis cantantes. Desde el punto de vista técnico Stockhausen intentan emular procesos realizados con máquinas, particularmente el fuera de fase<sup>15</sup> sobreponiendo modelos silábicos entre los cantantes del ensamble, la manipulación tímbrica de un mismo acorde a través de la superposición de sus armónicos naturales y sus parciales (un efecto parecido encontramos en el canto difónico presente en la música tibetana), y la modulación del *carrier frequency*<sup>16</sup>. Dichos

---

13 La música electroacústica es en la que se expresan libremente la música concreta y la música electrónica, su tradición se desprende en principio de las escuelas de música concreta francesa y la música electrónica alemana particularmente los avances realizados en Radio Colonia.

14 La música electrónica es la realizada con cualquier transductor eléctrico, se dice que las primeras piezas de música electrónica eran las grabaciones realizadas en cinta magnetofónica por los músicos concretos, pero, es válido aclarar que la búsqueda de la música electrónica (particularmente la realizada a partir en Radio Colonia, fundado después de la segunda guerra mundial), estaba enfocada en la creación de un nuevo panorama sonoro, los primeros instrumentos que utilizaron para generar dicha música fueron: generadores de ruido blanco, osciladores, filtros y sintetizadores.

15" Fuera de Fase: tener formas de onda que son de la misma frecuencia, pero que no pasan por los valores correspondientes en el mismo instante de tiempo.

16 Carrier Frequency: Frecuencia portadora, también conocida como frecuencia de reposo; usualmente este término es utilizado en procesos como la síntesis fm o la modulación de anillo.

procesos dan muestra de un interés en el sonido como medio expresivo, especialmente una relación entre la composición tradicional (donde se disponen una serie de alturas, ritmos, dinámicas y articulaciones en una partitura), y un proceso denominado síntesis de audio (creación de una sensación auditiva deseada por medios electrónicos, sobre este término se profundizará más adelante). Para Stockhausen no es necesario solo implementar un grupo de técnicas en una pieza coral; por esto crea todo un tejido poético donde, establece una relación entre los nombres de algunos dioses Aztecas, la proporción visual que encuentra en algunas fachadas de templos Mayas en México y un juego lingüístico que realiza con la palabra *Stimmung*, la cual como ya mencionó Heidegger tiene la connotación de estado afectivo, fundamental en el ser humano, por medio del cual éste se abre al mundo, el aburrimiento como un modo existencial, creativo y fundamental del ser.

Existe en la palabra alemana *Stimmung* la connotación de atmósfera, de *ethos*, armonía espiritual, por ejemplo, la palabra puede ser traducida como el humor en frases tales como, el bueno humor o mal humor, refiriéndose a la consonancia o no de las vibraciones que existen en el hombre y su medio ambiente y, además, en la palabra *Stimmung* se esconde la palabra *Stimme* que traduce voz. (Braddel <http://homepage.eircom.net/~braddellr/stock/index.htm> recuperado el 22 de octubre 2011).

*Stimmung* entonces representa no solo el juego de palabras, la conjunción intermedial entre síntesis y generación acústica de sonido, nombres de dioses mayas, transducción de modelos geométricos a partitura musical, sino también, un temple de ánimo que se manifiesta en la voz (elemento idiomático del ser humano), la voz que es un medio individualizante pero a la vez comunitario.

Estructuralmente podemos hablar de una relación entre la microforma<sup>17</sup> de la obra, con la macroforma<sup>18</sup> tiende a ser “un rizoma, donde no cesaría de conectarse eslabones semióticos de cualquier naturaleza, se conectan en el rasgo lingüístico: con formas de

---

17" Microforma: Se refiere a las divisiones formales a nivel micro de una obra musical, son entonces: el inciso, el motivo, la frase.



codificación muy diversas, eslabones biológicos [como el ritmo], políticos [como el contrapunto], económicos [materiales sonoros que componen la obra], etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze/Guattari 2002:13). Es decir, la música es resultado, representación, reproducción de la manera como vive el ser humanos en su tiempo, como lo es cada una de las relaciones sensibles que dicho individuo manifieste en cada uno de sus ámbitos: políticos, económicos, espirituales, emocionales. Ahora bien, en la modernidad cada uno de estos espacios y maneras de expresión eran básicamente restringidos, tanto así que se permitían analizar desde una cierta estética; pero, con la crisis de los lenguajes presente a principios del siglo XX, cada uno de los ámbitos de la humanidad quedan sumergidos en una búsqueda sin dirección clara, en un temple de ánimo que tiene las mismas cualidades del material en el que se expresa: la música y que nombramos como melancolía.

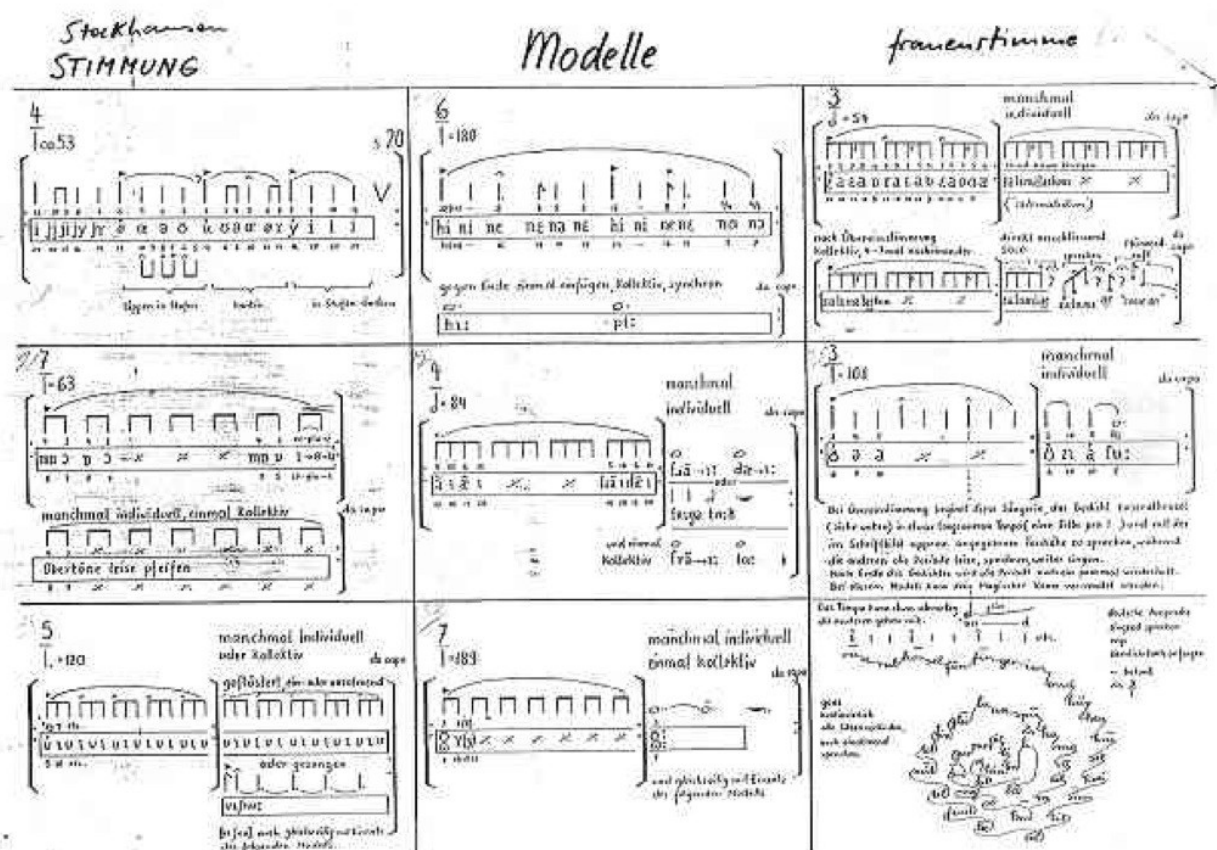


Fig 5. Fragmento de Stimmung, Karlheinz Stockhausen.

18 Macroforma: División formal principal de una obra, son entonces su movimientos o secciones.

Para continuar nuestro tejido analítico del problema intermedial y melancólico, es necesario mencionar un movimiento musical denominado música electrónica: “la cual nace en 1951 en Radio Colonia con la creación del estudio de música electrónica, bajo la iniciativa de Herbert Eimert y sus colaboradores Werner Meyer-Eppel y Robert Bayer” (Bejarano 2006:66). Su interés particular era ampliar el universo sonoro no capturando sonidos que encontramos en la naturaleza, sino creando nuevos timbres a partir de un proceso denominado síntesis.

Definiremos el timbre como la cualidad o característica de cada sonido, el cual nos permite diferenciar entre el sonido de un violín y una tuba, o el sonido de mi propia voz, y una máquina ensambladora de zapatos. En la búsqueda por crear nuevos timbres se llegó al desarrollo de un proceso denominado síntesis que “es la generación de una señal que crea una sensación acústica deseada” (Dodge & Jerse, 1997) La síntesis es un proceso de creación sonora donde la búsqueda es puramente tímbrica.

Al momento de crear un sonido utilizando síntesis debemos tener en cuenta por lo menos un par de elementos. El primero tiene que ver con lo que se *desea* expresar, para lo cual sería necesario un creador y un medio que logre la sensación acústica buscada; el segundo elemento se refiere al plano técnico de la síntesis de audio, que debe entenderse como la generación de un sonido a partir de elementos simples, normalmente señales periódicas y funciones matemáticas, dicho proceso puede ser realizado por un instrumento análogo (sintetizador) o por un instrumento digital (computadora). La síntesis también debe entenderse como la transformación de una señal de audio a datos en un ordenador y su paso de vuelta al mundo análogo mediante su reproducción en altavoces; la síntesis es entonces la modificación y creación artificial de timbres y esta es la justificación estética de la música electrónica; de aquí se desprende gran parte del trabajo de Stockhausen, y sin este proceso no existiría *Stimmung*.

La síntesis no solo permite la creación de nuevos timbres, sino el reconocimiento, análisis y exploración de los ya existentes, creando en el compositor más preguntas al respecto del sonido y más aún, creando procesos intermedios entre la captura del sonido, la generación del mismo y la escritura para instrumentos tradicionales; todos y

cada uno de estos procesos trajo como consecuencia la aparición de la música electroacústica y la música mixta, donde se explora no solo el campo de la generación artificial de nuevos timbres, sino la relación con los ya existentes, tal y como vimos en la pieza *Bolinas* de Juan Reyes.

Para sintetizar sonidos ha sido necesaria la implementación de máquinas electrónicas y particularmente de computadores; uno de los primeros intentos fue realizado en los años sesenta por Jean Claude Risset (1938) y su grupo de trabajo en los Laboratorios Bell en Estados Unidos. En 1964 Risset realizó un estudio donde intentaba simular los sonidos de una trompeta, el cual hasta ese momento no había podido ser imitado de una manera realista por el ordenador (Claessens 2004). El estudio muestra como la clave principal para sintetizar la trompeta fue encontrar que la calidad de latón (refiriéndose a la cualidad metálica del instrumento) no estaba relacionada con un espectro de frecuencias específicas, sino más bien con el hecho de que todo el espectro varía con la intensidad, enriqueciéndose cuando aumenta la amplitud del sonido.

En su texto *Sculpting sound with computers* (Risset, 1994) el autor menciona un par de experiencias al trabajar con síntesis digital de audio, específicamente sobre sus obras *Computer suite for Little Boy* (Risset, 1968) y *Mutations* (Risset, 1969), ambas realizadas en los Laboratorios Bell y consideradas a menudo como las primeras composiciones musicales sustanciales, que hayan sido sintetizadas en su totalidad por una computadora. Al mencionar el proceso de creación, Risset explica los desarrollos científicos que hicieron posible la imitación de instrumentos acústicos (como la trompeta, el clarinete, el piano y la percusión) y la composición interna de cada uno de los sonidos presentes en la composición. Transcribo los métodos utilizados por Risset para lograr sus composiciones:

- Sintetizar sonidos de gong y campanas, componiendo acordes con una armonía pre-escrita, prolongando el control de los armónicos, lo que daba como resultado un realismo tímbrico.
- Dispersar en el tiempo los componentes armónicos del sonido, los cuales suelen estar juntos; como un prisma dispersa la luz blanca.

- Transformar los sonidos "inarmónicos", es decir, los sonidos emitidos por los componentes no armónicamente relacionados. Al cambiar los envolventes de amplitud de los componentes, que podrían salir de la armonía fundamental sin cambios, pero influenciando el foco de la escucha, creando una percepción sintética (escucha por separado los objetos sonoros o eventos) o distribuida, una percepción analítica (escuchando texturas)

1. -Implementar paradojas de afinación. Para las composiciones mencionadas anteriormente. Fabriqué tonos con una estructura de fractal (en otros palabras, tonos que parezcan similares cuando son examinados a diferentes escalas) que parecen deslizarse indefinidamente hacia arriba o abajo pero terminan mucho más alto que donde comenzaron. (Risset 1994)

Podemos asegurar entonces que la síntesis y la composición, son medios expresivos y a la vez ambos son un sistema, donde el compositor de música intermedia manifiesta una anticipación, experiencia y sistematización sobre la obra, sin perder de frente el hecho de que él mismo es un medio para la expresión sonora, es un transductor de un temple de ánimo presente en su época, un ser que representa una visión trasegada por su mismo ser; la música entonces contenida por un *ethos* particular e individual se llena del *Stimmung* presente en el mundo y lo hace participe del mismo, lo hace presente en el mundo. A esto es lo que llamamos el estado melancólico del compositor, a esa introspección profunda pero de gran presencia en el mundo y que se representa en un medio melancólico, como lo es el sonido.

Todos los ejemplos mencionados hasta ahora, nos dan cuenta de que "la invención implica un cambio de organización del sistema de imágenes [pensados como imágenes sonoras], que por un cambio de nivel conduce la actividad mental a un nuevo estado de las imágenes libres" (Montoya 2006:51). Se puede asegurar entonces, que la crisis del lenguaje musical presente a principios del siglo XX, es resultado de un temple de ánimo particular, de la disolución del proyecto moderno, de la desaparición de las vanguardias y de la reorganización del sistema musical desde la figura del compositor y que hace mella en el instrumentistas y el público; si bien la música anterior a esta época presentó innovaciones y cambios relevantes en su lenguaje, la música posterior toma prestado elementos de otros medios expresivos, así como un ser humano utiliza todos los medios que necesite y tenga a su disposición en la vida diaria, el hombre contemporáneo es un habitante de un mundo intermedial, donde seguramente se debate en la constante

utilización y participación de los medios, muchas veces sin darse cuenta o sin ser consciente de los sucesos que lo rodean.

Una analogía que nos podría hacer visible el problema desde otra disciplina, la encontramos en la arquitectura, donde el espacio es el medio, el cual es pensado y modificado en primera instancia por el arquitecto y que es representado en una imagen de dos dimensiones (el plano); ésta contiene una suerte de indicaciones que se pondrán en práctica al momento de la construcción (la cual es su segunda representación), pero que por su condición de representación no es exactamente a lo planteado en el papel, a su vez que, este medio inicial (el espacio) es modificado por los habitantes del lugar, los cuales inevitablemente (solo con su habitar) transforman el lugar.

La composición de carácter melancólico e intermedio, tiene una anticipación que se encuentra en el medio – el sonido-, una fase embrionaria de la imagen [sonido], donde la motricidad precede a la sensorialidad. Una segunda fase donde notamos la experiencia del compositor con el medio y que se representa en una partitura, que a su vez vuelve a ser representada al ser interpretada por un instrumentista y que luego es habitada por un público. En el momento actual la interpretación realizada por el músico y la hecha por el público pueden diferir de tiempo y espacio, pues la música puede ser una experiencia que sucede en un auditorio o recinto de escucha, como en un dispositivo portátil; y en ambos casos la asimilación de la obra cambia. A sí como la presencia del oyente, compositor, intérprete desaparece y lo desaparece, lo insta en una melancolía, en un alejamiento del objeto: auditorio, reproductor portátil, dispositivo de recepción de la obra; resultado de un ensimismarse, fruto de la obra musical.

La sistematización entonces de ambos procesos es producto de una transformación, de un nuevo estado de las representaciones, la cual se hace posible gracias a la pluralidad de los soportes donde se inscribe la obra: partituras, grabaciones, sintetizadores, computadores, sistemas de programación, y al nivel multisensorial que presentan muchas de estas obras al ser presentadas en vivo: instrumentos tradicionales sumados a proyecciones de imágenes, performance donde el gesto no es solo el realizado por los instrumentistas sino por actores, bailarines o interacciones con el público; sistemas de espacialización sonora (imagen sonora), donde el cuerpo del oyente se encuentra involucrado dentro del objeto sonoro y es necesario para su creación.

Ahora bien, si se presenta un quiebre de lenguaje en la composición musical, este también debe afectar a los otros dos campos estéticos presentes en la música: el intérprete y el espectador. Desde el punto de vista del intérprete surgen una serie de implementaciones técnicas, entendiendo, en todo caso que “la técnica es una manera de ver las cosas, la tecnología es el producto, es con la cual se logra realizar la obra nueva. La tecnología impone una modernidad, una nueva tecnología impone una nueva manera de ejecución y va creando nuevas técnicas. No únicamente nuevos productos” (Salmona, citado por Albornoz 2011). Entonces, cuando un compositor empieza a sugerir y demandar innovaciones en el terreno de la técnica instrumental, en el campo de la tímbrica -las cuales denominaremos técnicas expandidas de interpretación- surge una tecnología la cual a su vez queda implantada en el discurso musical, asegurando entonces que “la tecnología es un vasto conocimiento cultural, que va más allá de las técnicas en sí” (Salmona, citado por Albornoz 2011).

Para referenciar un poco más a fondo el tema de las técnicas expandidas, se pueden visitar los trabajos del compositor mexicano Mario Lavista, quien en 1984 publica el libro *Nuevas técnicas instrumentales* donde hace un recorrido por diferentes instrumentos y técnicas expandidas de interpretación, las cuales surgen de un proceso exploratorio entre compositor e instrumentista; dichas técnicas y procesos como indica Lavista, inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo (Lavista 1984:5).

Todo este terreno de implementaciones técnicas nos permiten comprender a fondo como el quiebre del lenguaje musical desemboca en lo que definimos como música intermedia, la dialéctica entre los medios de representación.

Si existe dicha crisis o quiebre del lenguaje musical, es precisamente por la necesidad del ser por expresarse mucho más allá de lo previsto o contenido en el mundo, aquí es donde aparece la excepcionalidad de la que hablábamos, en su experiencia al referirse al mundo y dicha experiencia se transforma en expresión en *aisthesis*, en un problema

estético donde no solo cabe hablar de su hacer (el plano técnico) y el desarrollo de su discursiva (el plano tecnológico), sino de un estado sensible donde todo lo que el individuo es o su *ethos*, se hace presente, este espacio poético, este lugar de recogimiento, de abstracción del mundo, es la melancolía, la cual está presente en todos los humanos, pero en unos logra revelar caminos insospechados, mostrar y representar las visiones sonoras del mundo; en este momento de conjunción, cuando melancolía y música intermedia tienen sentido, en la apropiación momentánea de una expresión sonora.

En dicho instante no solo aparecen dispositivos nuevos, sino que se replantean los ya existentes, como se mencionó arriba, la búsqueda de nuevas sensaciones acústicas y tímbricas desemboca en implementaciones que denominamos técnicas expandidas de instrumentación. Estas afectan la grafía musical: “la búsqueda de un nuevo universo sonoro fomentó durante todo el siglo XX una nueva representación gráfica de los eventos sonoros, diferentes a la partitura convencional” (García, 2007). Algunas guardan cierta relación visual con el resultado sonoro que se logra, otras sugieren modificar tímbricamente el instrumento o involucran modificaciones físicas del mismo, estas últimas las denominamos instrumentos preparados<sup>19</sup>.

La pieza que mencionaremos para nuestro análisis puntual es *Venetian Games* (1960,1961) de Witold Lutoslawski (1913-1994). En dicha pieza Lutoslawski implementa lo que denomina *contrapunto aleatorio*, el cual define como la pérdida de una estructura rítmica predefinida o secuencial, una idea que se asemeja bastante con el concepto de *microrritmo* y *microsonido* presente en la síntesis granular<sup>20</sup>, planteada por el compositor Curtis Roads (1951). La pieza alude a la multiplicidad de maneras de asimilar el mundo, la univocidad y la alteridad presente en todos los regímenes expresivos actuales: lo político, lo social, lo cultural, lo espiritual. Así mismo como cada uno de los sonidos presente en el contrapunto aleatorio pierden una estructura predefinida, los individuos y grupos de ellos se expresan libremente en el mundo. El mundo es representación del arte como el arte representación del mismo, un contrapunto aleatorio puede ser simple y

---

<sup>19</sup> Instrumentos preparados: Se trata de una modificación tecnológica donde se ubican ciertos objetos en los instrumentos tradicionales, un ejemplo claro de esto lo encontramos en las Sonatas e interludios para piano preparado de John Cage, escritas en 1948.

llanamente la manera como una conversación se desarrolla en un salón de clase: múltiples mensajes dispuestos en la pizarra, un profesor dictando su cátedra, referenciando ejemplos que el estudiante inmediatamente puede corroborar en su computador a través de la internet, mientras conversa ya sea con el compañero de al lado o su novia al otro lado del Pacífico; sugiriéndonos esa presencia intermedial en la que *está* y es el hombre contemporáneo.

Los contrapuntos aleatorios de *Venetian Games* son partes individuales con una organización en el tiempo que difiere una de otra, pero no se trata de una

---

20      Síntesis granular: “Se podría decir que la síntesis granular es el reordenamiento de las muestras de sonido. Una muestra de sonido es, literalmente cortada en granos muy pequeños de 100 milisegundos o menos. En el caso de la síntesis granular entra en juego procesos de grabación de granos, cambio de la velocidad, reproducción de subconjuntos, bucle de los granos entre otros” (Roads 2008: 102) Su creador fue Curtis Roads en 1975, es una síntesis que depende claramente de ordenadores y de implementación de software, los sonidos resultantes de dicho proceso están inscritos en el universo de lo microscópico, sonidos que nacen, crecen, cambian, crean nuevos sonidos que a su vez “destruyen” otros sonidos, se podría decir que es la más cercana a la naturaleza libre y dispersa del universo sonoro. Dicha tipo de síntesis es muy común en la música electroacústica, pero en la época actual los sonidos granulares pueden estar presente en cualquier tipo de música por computadora.





Fig 6. Venetian Games fragmento, Witold Lutolslawski

Improvisación rítmica, ni las alturas están dispuestas al azar, existe un director de orquesta que guía la interpretación de la obra, pero, al final el compositor recuerda la intensidad de la pieza a través de lo escrito en la partitura, la indicaciones son tan claras

como el discurso del profesor de cátedra mencionado en el párrafo anterior. La pieza entonces se nutre de las diferentes agogías, así como el dialogo se nutre no solo de la dialéctica y retórica, sino de la poética del discurso.

La sola presencia de implementaciones tecnológicas en el medio, afectan al individuo, saber que existe un dispositivo como el iPad no solo llama la atención de las personas que pueden o quieren tenerlo, sino, a la gente que ni siquiera le podría interesar, pues el solo hecho que exista ya hace un cambio en la percepción y sensibilidad del individuo. Así mismo, el estudio entonces de la creación sonora desde técnicas como las de la música concreta, la música electrónica, la electroacústica y la síntesis, puede confluir no solo en avances tecnológicos como el análisis espectral de audio<sup>21</sup> o el desarrollo de sintetizadores, computadores, software y demás mecanismos de creación; sino también la implementación de técnicas expandidas de interpretación, en instrumentos preparados, en últimas en más diversas maneras de expresar la *poética* del compositor, porque el límite solo está dispuesto por el mismo, cualquier cosa que desee expresar es posible en la época actual.

Ahora bien, siendo consecuente con la reproductibilidad técnica presente en nuestra época, podemos encontrar la figura del compositor como alguien que se dispone a organizar sonidos de determinada manera, realizando piezas sonoras, las cuales al momento actual debemos llamar música. Cada vez es más frecuente encontrarse con compositores que no estudiaron música en un conservatorio o en una universidad, individuos que comenzaron su camino sonoro en su casa, utilizando un ordenador, o

---

21      Análisis del espectro: Es la relación entre las frecuencias que componen una señal y las amplitudes de la misma. El teorema de Fourier afirma que toda señal periódica compleja puede descomponerse en una suma de señales sinusoidales de frecuencias y amplitudes diferentes. Esta descomposición se denomina espectro de frecuencias, y se representa mediante un gráfico con frecuencias en las abscisas y amplitudes en las ordenadas, en el que se visualizan las respectivas amplitudes de todas las frecuencias que componen un sonido.

Esta teoría, que data de más de un siglo, se aplica de forma rigurosa a las señales totalmente periódicas, pero los sonidos nunca lo son plenamente, pues siempre varían a lo largo del tiempo. Afortunadamente, desde hace varias décadas, mediante complejos procesos matemáticos que van más allá del alcance de esta obra, el análisis de Fourier se aplica también a señales variables en el tiempo. En este caso, la representación espectral de un sonido no es ya una única distribución de frecuencias bidimensional, sino una superficie tridimensional, compuesta por una sucesión de "rebanadas" temporales, en la cada una muestra el aspecto del espectro en un instante dado. (Jordá 1997:6)

incluso armando sus propios dispositivos sonoros, algunos sin ninguna idea de lo que dice una partitura (y tampoco deben conocerlas) pues al fin de cuentas, en una partitura no hay sonido (solo si se agita el papel). La reproductibilidad técnica no desaparece el *aura* de la obra, crea una nueva *aura*, y ésta surge precisamente de ese alejamiento y abstracción presente en el temple de ánimo que denominamos melancolía, esa melancolía que está construida del mismo material en que se contiene la música: el sonido; pero que no brota naturalmente, surge de un preguntarse por el medio o los medios con los que se convive (o la idea del mundo).

De una pregunta por lo *real*, por ese velo del misterio que encontramos en el mundo, “¿Es que la escucha es a tal punto incapaz de percatarse de la belleza? En efecto, «el melancólico no puede hacer otra cosa que *imaginar*», escribe más adelante para preparar el terreno del siguiente análisis: la música, «*es decir, las maneras*», se relaciona no con el ser, sino con lo Otro. Ese Otro que no es para Benjamin, digámoslo de una vez, otro que Dios, o lo que es casi lo mismo, para Lacan, la ausencia de Dios.” (Espinosa 2008) El compositor imagina su obra, el interprete su representación, el público la sensación auditiva que le produce, que le conecta con una o todas las tres escuchas, con esa experiencia acústica presente en lo sonoro, porque a sí el instrumentista este en frente, la música no está en frente, la música está entrando y saliendo de sus canales auditivos, resonando en su cuerpo y sugiriendo espacios, lugares, sabores y colores presentes en su *sensorium*, el suyo que es diferente al de su compañero de al lado, diferente al del compositor, pero, en todo este instante existe algo que los une y es eso que los diferencia, el sonido.

Un sonido que está aquí y en todas partes:

En otras palabras, «el Ser en su plenitud es ilusión», pero no en el sentido nietzscheano, por cuanto que un velo apolíneo cubre la monstruosidad de lo dionisiaco —que es muy particularmente la música misma, es decir, *devenir*: movimiento, cambio, duración (es decir, finitud)—, sino exactamente al contrario: «Esta Cosa, fuera del significado, extranjera, poder de ausencia, es en efecto lo Otro absoluto y como tal “inarticulable”»; habida cuenta que «esta Cosa», como

acabamos de observar, «no está en ninguna parte», luego, se padece.  
(Espinosa2008)

Y un acto que consideramos está en todos:

La escucha no consiste nada más en el acto de escuchar, sino en «*auscultare*» (*auris*: oír, *culto*: tensión): buscar un sentido que no se da inmediatamente, «resolver un enigma» —muy precisamente en eso que consiste *pensar*: no contentarse con la respuesta que lo real ofrece de sí mismo, sino buscarla siempre *en otra parte*. (Espinosa 2008)

De esta misma manera el compositor es partícipe de la escucha, de buscar ese enigma en su obra y la de otros, para tratar de expresarlo en su obra, que no le pertenece, solo temporalmente lo *posee* y lo *produce*, le permite preguntarse por su hacer y lo ubica en el espacio que ella habita. La intermedialidad de su pieza es fruto de la intermedialidad con que asume el *estar/ser en el mundo*, su melancolía la cual está también presente en el mundo: lo abstrae del mismo, volviendolo en su proceso, un ser excepcional, sugiriendo una *identidad* en su discurso sonoro.

La identidad es en efecto diferencia, pero no en el segundo sentido, en cuanto que lo mismo es igual a lo otro —por ejemplo, el árbol a la idea de árbol, que hace posible que existan muchos «mismos» árboles—, sino en cuanto que lo mismo es precisamente distinto de todo otro. Así, el proceso de «identificación» tal como lo conciben Heidegger y Derrida, entre otros, consiste precisamente en hacer de lo no-identificable algo identificable, en otras palabras, a hacer de lo desconocido lo más conocido. (Espinosa)

Ir a las cosas mismas, a la escucha reducida, al sonido por el sonido, a la *no-identificable*, lo que no se habla sino que se suena, y no necesita interpretación, porque en sí misma no tiene algo que decir, pues es pura expresión, es decir la música es la conciencia de las cosas, de sí mismo y del mundo. Su naturaleza efímera se trata de

implantar en otros medios y sugiere híbridos y nuevas maneras de representar, *sinestesias*<sup>22</sup>, relaciones intermediales, todo esto en el afán de tratar de objetizarla y allí surge lo que denominamos melancolía, en ese espectro efímero, atemporal, inasible e indefinible con palabras, en ésta disyuntiva donde se trata de decir algo pero no se tienen palabras, solo tal vez, sonidos.

Uno de los personajes que formuló las preguntas (más que hallar las respuestas) fue John Cage (1912-1992) Compositor, pensador, artista y fundador de la sociedad de micología de Nueva York. En esta tesis nos hemos basado en varias de sus posturas sobre la música, la definición y postura de el concepto de música, fue tomada de él y gran parte del concepto de Intermedia, viene de las relaciones mediales que notó Dick Higgins en la obra de John Cage. En la obra de Cage notamos no solo una búsqueda formulada a través de preguntas, métodos y análisis, sino un interés particular por el oficio de compositor en relación a la vida del compositor. Ambas cosas se retroalimentan de manera implícita: algunos compositores salen a tomar el sol, mientras otros van a leer cosas serias, otros se interesan por relaciones entre tecnología, arte y ciencia, otros tantos abren su ventana en la quinta avenida en Nueva York y simplemente escuchan.

Para Cage, las maneras de trabajar con la música están diferenciadas por la estructura y el método:

“By structure was meant the division of a whole into parts. By method the note-to-note procedure. Both structure and method (and also “material”-- the sound and silence of a composition) were, it seemed to me then, the proper concern of the mind (as opposed to the hear) (one’s ideas of order as opposed to one’s spontaneous actions); whereas the two last of these, namely method and material, together with form (the morphology of a continuity) were equally the proper concern of the heart. Composition, then, I viewed, ten years ago, as an activity integrating the opposites, the rational and the ration-rational,

---

22 Sinestesia: en el terreno de la psicología se suele definir la sinestesia como una imagen o sensación subjetiva determinada por un sentido y que afecta a otro sentido, ésta definición es una metáfora recurrente en muchos trabajos artísticos contemporáneos. En el terreno de la composición musical tenemos el caso de Olivier Messiaen (1908-1992) del cual sabemos tuvo sinestesia física, es decir al escuchar un sonido (sentido de la audición) sus otros sentidos desarrollaban estímulos secundarios, como por ejemplo: un acorde azul con sabor a mora.

bring about, ideally, a freely moving continuity within a strict division of parts, the sounds their combination and succession being either logically related or arbitrarily chosen.

[Por estructura se entiende la división de un todo en partes. Por método el procedimiento nota a nota. Tanto la estructura y el método (y también "el material", el sonido y el silencio de una composición) son, me pareció entonces, el objeto propio de la mente (a diferencia del escuchar, las ideas organizadas en contraposición a las acciones propias y espontáneas). Mientras que el último de estos dos, a saber, método y material, junto con la forma (la morfología de una continuidad) fueron igualmente la preocupación apropiada del corazón. La composición, entonces, la he visto, desde hace diez años, como una actividad que integra los opuestos, lo racional y la racionalidad, provocar, a ser posible, una continuidad con libertad de movimientos dentro de una estricta división de piezas, los sonidos en su combinación y sucesión están lógicamente bien relacionado o elegidos arbitrariamente.] Traducción personal

La composición musical entonces no es solo la organización de ciertos sonidos, sino la integración entre la razón y la racionalidad, que según lo dicho en la cita arriba, tendría que ver más con el campo de lo sensible, las preocupaciones apropiadas del corazón. En este punto es donde confluye entonces una tonalidad expresiva, un temple de ánimo necesario para la creación y un método, los cuales definen la estructura, el material se "moldea" o se organiza, para luego expresar un par de opuestos que son pertenecientes a el mismo individuo.

Tal y como se disponen los ingredientes necesarios para una receta y se toman decisiones inmediatas sobre cuánto se debe dejar en cocción o cuánto más o menos se debe utilizar de una especie en particular, así mismo se compone; ambos campos de expresión (gustativa y sonora) tienen resonancia en el individuo a niveles insospechados, su sensibilidad es tocada a todo nivel, pues la comida no es solo sabor, es aroma, es imagen y sensaciones en el paladar que nuestra lengua detecta como texturas. De esta misma manera, la música no es solo una organización de sonidos, sino la experiencia completa, la imagen que sugiere (además de la presente en frente) la situación en que se

está escuchando la pieza, las condiciones acústicas del lugar. Ambas situaciones requieren de múltiples niveles de lectura, de múltiples medios de expresión, percepción y recepción, ambas pasan el límite establecido por la estética restringida y no se pueden ubicar en una categoría estética, ambas bordean el límite de las apariencias y guardan deseos encontrados no solo en el oyente, ejecutante y autor, más allá de esto, guarda deseos en la obra misma, en ese gran misterio.

De esta misma manera John Cage disponía sus obras. El caso particular del que hablaremos es el de *Chess Pieces* elaborada en 1944 por Cage para una muestra organizada por Julien Levy. La exposición tenía por nombre *Imágenes del ajedrez* y en ella participaron distinguidos artistas europeos que se encontraban en Nueva York, fruto de la inmigración producida por la Segunda Guerra Mundial. *Chess Pieces* hizo parte de la exposición y hasta hace poco su valor era puramente pictórico. Como breve descripción de la misma podríamos decir que es un tablero de ajedrez pintado en gris y azul, donde están inscritos una serie de pentagramas, los cuales poseen a su vez notación tradicional musical en los colores blanco y negro. La primera lectura de *Chess Pieces* como partitura la realizó Margaret Leng Tan, y se encuentra grabada junto a un documental sobre la misma: *John Cage: Piezas de ajedrez; Sonatas e interludios. Rieti: Serenata de ajedrez (2003)*<sup>23</sup>. Es importante anotar que la pieza no indica en que instrumento se debe tocar, es decir puede ser interpretada por un piano o una orquesta; adicionalmente *Chess Pieces* no tiene una duración ni tempo (velocidad de interpretación) determinados por el autor; la única indicación es de compás (la cual determina la organización de los tiempos y ritmo dentro de la partitura). Adicionalmente la obra no estaba incluida en los catálogos musicales de John Cage, solo hasta el momento en que se da conocer, gracias al documental mencionado arriba.

La pregunta aquí sobre si la obra es musical o plástica o una conjugación de las dos podría sobrar, pues tal vez lo que nos deberíamos preguntar es si tiene sentido buscar un sujeto o un lenguaje en cuanto instrumento de comunicación del pensamiento de este sujeto, ergo, bien admitir que existe una separación, un quiebre y que gracias a este suceso, se constituyen los términos de relación arte y lenguaje. Otra manera de entender

---

23" John Cage: Chess pieces; Sonatas and interludes; Rieti Serenate DVD 2003

el problema, sería decir que la pieza permite una lectura directa y una lectura simbólica, en tanto que lo formal se concentra en la forma y por ello tal vez en lo visual, dejando de lado los ideogramas contenidos en la misma, es decir la partitura. Ninguna de ambas lecturas nos sugiere el plano expresivo más alto que tiene dicha pieza y es precisamente la transducción sonora que esta produce y como ya se ha mencionado, es un fenómeno atemporal e intermedial, donde el sujeto participa de una experiencia y se retroalimenta de la misma, tal y como la tragedia griega hace partícipe al público, un espacio de sensibilidad pura.

John Cage hace presente lo no presente, o dice cosas si estar diciéndolas. Fue un personaje que era consciente del medio con que trabajaba, tanto así que se le gustaba pensar en él mismo más como un inventor que en un compositor, esta referencia también la hace a manera de homenaje a su padre, quien fue inventor. Compartió correspondencia con Pierre Boulez, jugó ajedrez con Marcel Duchamp, musicalizó piezas de danza para Merce Cunningham, estudio con Arnold Schönberg hasta que este le dijo que mejor se dedicara al arte que a la música (mejor consejo no le pudo haber dado); en sí mismo, John Cage es el compositor que determina toda relación intermedial y melancólica, mejor ejemplo no podría encontrar, y tal vez sea apropiado decir que más allá de que esta tesis tenga un interés académico e investigativo donde el problema de investigación parta de una necesidad personal, es John Cage el que de manera inspiradora aparece recurrentemente tanto en la argumentación como en la metodología de investigación de dicha tesis.

Sus teorías sobre la música del azar, su interés particular en el I Ching, su práctica del budismo zen californiano, sin mencionar la banda sonora que ha acompañado la escritura de la tesis, son todas y cada una inspiradas o presencias de John Cage.



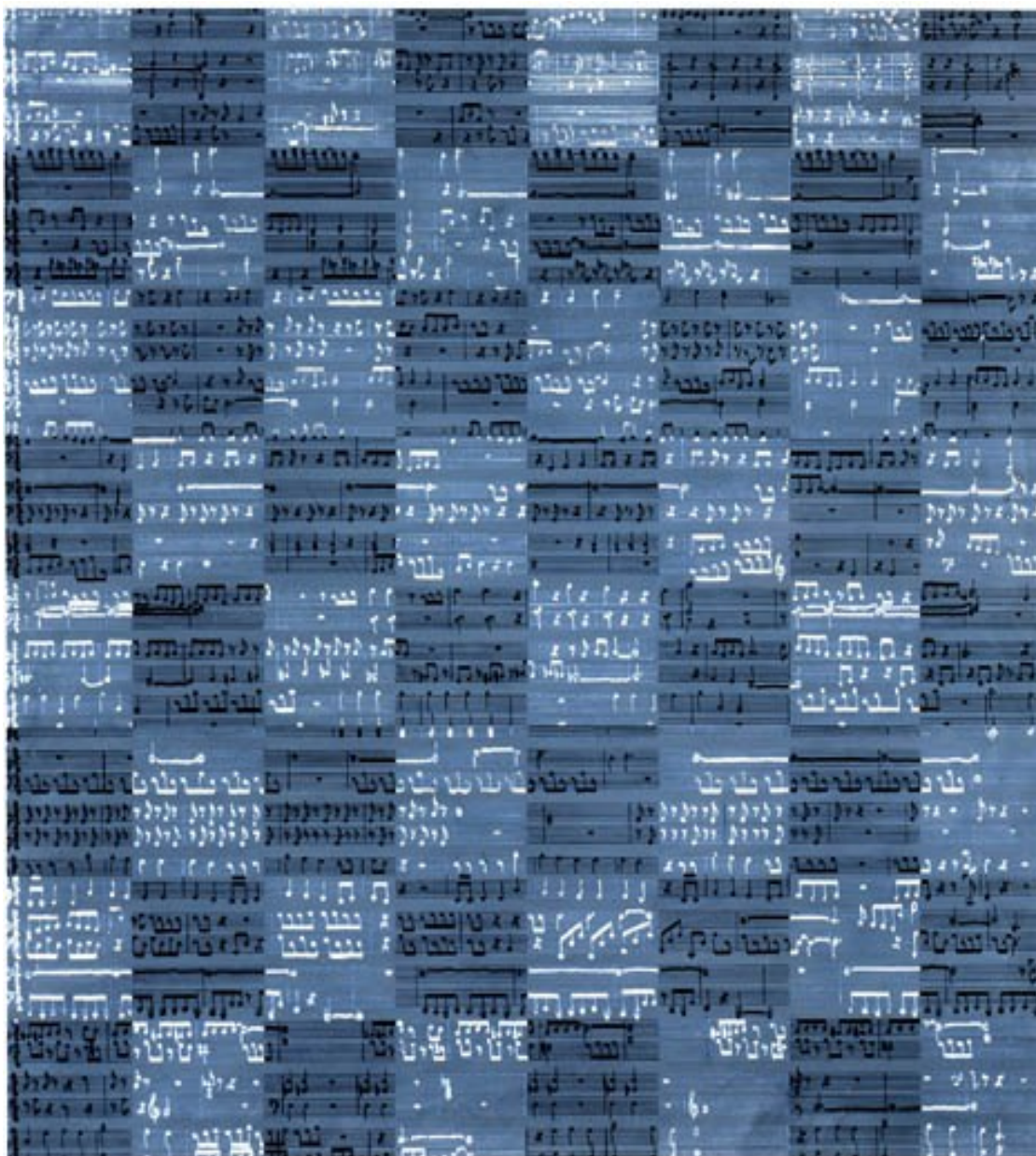


Fig 7. Chess Pieces, John Cage.

Y como ejemplo no analítico, vale la pena comentar sobre la pieza *Thirteen Harmonies* (1985) Dicha pieza es una selección de trece armonías de un total de cuarenta y cuatro de la obra *Apartment House 1776* escrita por Cage en 1976 para una comisión solicitado en la celebración del Bicentenario de los Estado Unidos de America. El trabajo completo fue comisionado de manera conjunta por las orquestas de las ciudades de Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, New York y Philadelphia. Así mismo, la pieza tenía

cuatro solistas vocales, cada uno de una tradición religiosa diferente: protestantes, sefardita, nativo americano y afro americano. Los cantantes representaban las cuatro tradiciones religiosas presentes a la hora de fundar los Estados Unidos de America en 1776, los textos que cantaban cada uno provenía de sus tradición religiosa y su recopilación correspondía a los últimos veinte años de la revolución norteamericana; dichos textos fueron trabajados con método de composición que Cage denominó como *Music of Changes* [Música del azar o de las probabilidades].

Las trece armonías, fueron seleccionadas por Roger Zahab compositor, violinista, educador e investigador musical; él mismo Zahab realizó la versión para violín y teclado, la versión más conocida de esta pieza se interpreta con un Fender Rhodes, un piano eléctrico que logra timbres parecidos al de un vibráfono, un piano y una guitarra eléctrica. Dicha particularidad hace que este instrumento sea implementado no solo en la música contemporánea académica, sino también en gran repertorio de música de género: jazz, rock, funk, soul.

Las trece armonías seleccionadas son:

1. Nr.18 - Old North (William Billings)
2. Nr.42 - Rapture (Collection Belcher)
3. Nr.26 - Judea (William Billings)
4. Nr.21 - Heath (William Billings)
5. Nr.19 - New York (Andrew Law)
6. Nr.5 - The Lord Descended (William Billings)
7. Nr.11 - Wheeler's Point (William Billings)
8. Nr.14 - Brunswick (James Lyon)
9. Nr.15 - Bellingham (William Billings)
10. Nr.28 - Greenwich (Andrew Law)
11. Nr.35 - Framingham (William Billings)
12. Nr.38 - The Lord is Ris'n (William Billings)
13. Nr.44 - Bloomfield (Andrew Law)<sup>24</sup>

---

24 Para escuchar dicha pieza, le recomiendo remitirse a la siguiente versión:

<http://www.youtube.com/watch?v=BowyUXyNud4>.

*Thirteen Harmonies*, muestra o revela un Cage totalmente diferente al que conocemos por 4:33<sup>25</sup>, Sonatas e interludios para piano preparado o *Chess Pieces*, y es claramente el sello de identidad y excepcionalidad que hace parte de su obra, como de su manera de ver la vida, lo que hace de Cage un digno representante del siglo XX y XXI (a pesar de haber muerto en 1992). John Cage no puede ser definido en una sola palabra, por esto los conceptos de melancolía y música intermedia toman tanta fuerza en relación a la obra de Cage.

La melancolía presente en Cage se nos hace evidente al lograr esa excepcionalidad particular, John Cage no es solo músico: es pensador, artista, filósofo; su pensar/actuar/expresar está totalmente ligado a su forma de ver el mundo, su melancolía no es visual, es sonora, pero no porque se exprese en lo sonoro, sino porque es un *ser* sonoro, su *ethos* es tan fugaz como el sonido de sus obras, su presencia y conciencia del mundo es revelada a través de su expresar y todos y cada una de sus piezas son parte de una obra en proceso *work in progress* que solo terminarán cuando desaparezcan todos los seres humanos que hicieron resonancia con su obra. La intermedialidad del mismo, surge en esa búsqueda idiomática e individual, Dick Higgins menciona en su texto *Intermedia* (Higgins 2001):

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought -categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless worker- which we call the feudal conception of

---

25 4'33'' Pieza escrita en 1952 estructurada en tres movimientos. La partitura de la pieza solo tiene la indicación Tacet, indicando que el músico o los músicos (Cage no especifico la instrumentación) deben guardar silencio y no tocar el instrumento durante cuatro minutos treinta y tres segundos.

the Great Chain of Being. This essentially mechanistic approach continued to be relevant throughout the first two industrial revolutions, just concluded, and into the present era of automation, which constitutes, in fact, a third industrial revolution.

[Gran parte del mejor trabajo que se está produciendo hoy en día parece caer en el transcurrir entre medios. Esto no es casual. El concepto de la separación entre los medios surgió en el Renacimiento. La idea de que la pintura está hecha de pintura sobre lienzo o de que la escultura que no debe ser pintada parece característica de las clases sociales, en el pensamiento social de -categorizar y dividir a la nobleza con sus diversas subdivisiones, la nobleza sin título, artesanos, siervos sin tierra y los trabajadores que- lo que llamamos la concepción feudal de la gran cadena del ser. Este enfoque esencialmente mecanicista sigue siendo relevante a lo largo de las dos primeras revoluciones industriales, que acaban de concluir, y en la actual era de la automatización, la cual constituye, de hecho, una tercera revolución industrial.]

Y más adelante agrega:

We have noted the intermedia in the theater and in the visual arts, the happening, and certain varieties of physical constructions. For reasons of space we cannot take up here the intermedia between other areas. However, I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality. There are parallels to the happening in music, for example in the work of such composers as Philip Corner and John Cage, who explore the intermedia between music and philosophy, or Joe Jones, whose self-playing musical instruments fall into the intermedium between music and sculpture.

[Hemos tomado nota de la intermediación en el teatro y las artes visuales, la happening, y de determinadas variedades de construcciones físicas. Por razones de espacio no podemos hablar aquí de la intermediación entre otras áreas. Sin embargo, me gustaría sugerir que el uso de intermedia es más o menos universal

a través de las bellas artes, ya que la continuidad en lugar de categorización es el sello o nuestra nueva mentalidad. Hay paralelos con el acontecer en la música, por ejemplo en la obra de compositores como Philip Corner y John Cage, que exploran la intermedia entre la música y la filosofía, o Joe Jones, cuya tocando y creando instrumentos musicales, propone el intermedio entre la música y escultura.]

El concepto de intermedia claramente involucra al ser en su totalidad, desprendiéndolo de subdivisiones o categorizaciones, lo comprende como un ente expresivo, creador, ejecutor y esteta de su propia obra, la cual en últimas en su vida. Para contextualizar este fenómeno en en ámbito cercano, retomaré a Juan Reyes con su obra *Horace in San Mateo*:

**Horace in San Mateo (2009-2011)** Música por Computador en tiempo real para sonidos de Pianoforte y Fender Rhodes.

Esta obra concebida para sonidos del Pianoforte de Cristofori, Fender Rhodes y computador, utiliza modelos físicos de guías de onda por banda para sonidos de barras metálicas entre otros y, se construye bajo la sombra de Horace Silver en la estación de radio KCSM. Esta composición es un intento de trabajo con tonalidad y afinaciones en contraste (o reacción) a diferentes métodos de generación, producción y ejecución de ruido.

Partiendo del supuesto en que muchos instrumentos musicales siguen siendo temperados, así mismo, se subraya la interpretación en vivo, mas la interacción entre la máquina y el intérprete. Por lo tanto el gesto musical es fruto de la integración de un sistema de combinaciones entre el intérprete, su instrumento y varios métodos de mecanización. Los sonidos generados por la máquina son resultado de sucesiones con modelos de ejecución al azar, y también con patrones a partir de sistemas dinámicos como el Mapa de Henon, además de esquemas de probabilidad como el tirar monedas cargadas a un valor en particular.

Esta obra ha sido desarrollada en el ambiente de síntesis y composición SuperCollider<sup>26</sup>, los modelos físicos<sup>27</sup> (o modelos virtuales de sonidos de instrumentos musicales) Son resultado de investigación del compositor, basado en teorías expuestas por Perry Cook y Georg Essl en Princeton y Stanford. (<http://ccrma.stanford.edu/~juanig/piecesFrame.html> recuperado el 22 de octubre de 2011)

Su ejecución existe en tiempo real, no es posible hablar de la obra en otro contexto; el compositor es la vez interprete o como ya mencionamos antes *compositor autócrata*. La computadora (una maquina diseñada para realizar tareas de todo tipo y agilizar los procesos tecnológicos) se dispone como medio expresivo, tal y como lo es un Pianoforte de Cristofori; el discurso de la pieza involucra teoría de probabilidades o de azar, tal y como es el esquema de tirar monedas (o lanzar las monedas del I Ching). La evolución sonora parte de sonidos tan “viejos” como los de un Pianoforte, para luego ubicarse en un Fender Rhodes y sonidos generados por síntesis en una computadora. El gesto musical no solo es expresable a nivel sonoro, sino *performatico* o mejor aún, es un *happening*, dadas las condiciones requeridas para su interpretación, se podría asegurar que la pieza es irrepetible, así como la experiencia del público. Su grafía debe ser otra, pues la obra es otra.

Como mencionaba Higgins, el arte intermedio o en nuestro caso la música intermedia puede estar presente no solo entre la filosofía y el arte, o la tecnología y el arte, está presente en cualquier medio relacionado a otro cualquiera. Por dicha razón es pertinente

---

26 SuperCollider: es un entorno y lenguaje de programación para síntesis de audio en tiempo real y composición algorítmica. Se ofrece una interpretación lenguaje orientado a objetos que funcionan como un cliente en red a un estado del arte, el servidor en tiempo real de la síntesis de sonido. SuperCollider fue escrito por James McCartney en un período de muchos años, y ahora es un programa de código abierto (GPL) mantenido y desarrollado por varias personas. SuperCollider es utilizado por músicos, científicos y artistas que trabajan con audio.

27 Modelos Físicos: Son abstracciones matemáticas en la forma de un algoritmo que se usan para obtener una fiel representación, o señal, con las características típicas que describen un sistema acústico de un instrumento o medio real. Las variables que se modelan están relacionadas con la excitación del sistema, el medio elástico y a un cuerpo resonante que atraviesa la onda sonora. Para la síntesis de señales de audio con modelos físicos, es importante enfocarse en la mecánica de como se genera el sonido en lugar del sonido mismo.

mentar el trabajo de el compositor colombiano Andrés Posada S (1954). Posada se ha desempeñado como compositor, docente y gestor musical. Su formación comenzó en su ciudad de nacimiento, Medellín, donde tuvo contacto con los maestros

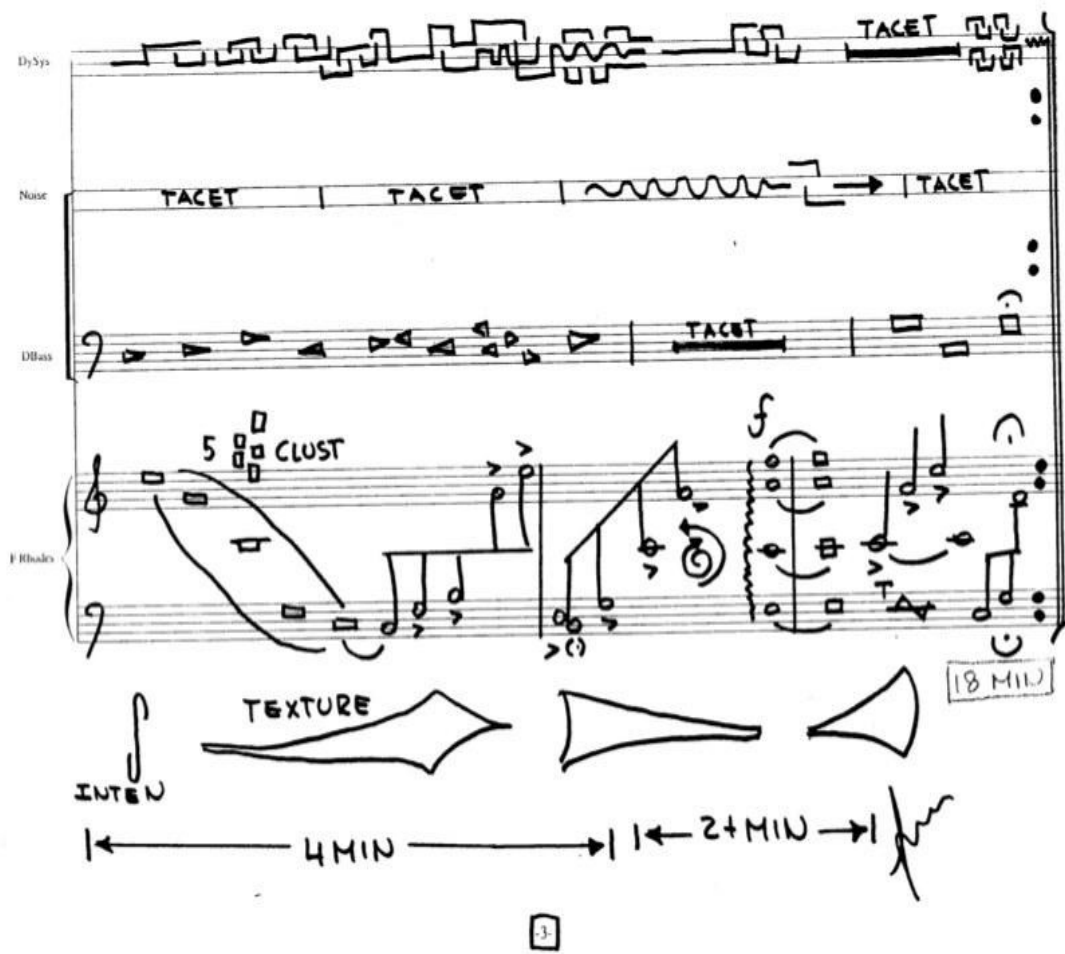


Fig 8. Horace in San Mateo, fragmento, Juan Reyes.

Rodolfo Pérez, María Victoria Vélez, Consuelo Echeverry, Gustavo Yepes y Mario Gomez-Vignes, para luego viajar a New York donde se titula como maestro en composición, bajo la tutoría de Leo Edwards y Peter Stearns. Andrés Posada es tal vez una de las figuras más relevantes en la composición musical en Colombia, no solo por la importancia de su obra a nivel internacional, sino por ser el encargado de crear la primera escuela formal de composición en la ciudad de Medellín.

En su obra *Figuras Líticas* (2000) Establece una relación intermedia entre música y escultura en espacio público. La obra está basada en la escultura colombiano Hugo



Zapata (1945) titulada *El Agora*. Dicha escultura está dispuesta en la plazoleta del estudiante en la Universidad EAFIT de Medellín. El compositor la describe así:

Ágora, escultura de bloques de mármol del maestro Hugo Zapata, hecha especialmente para la Universidad EAFIT y ubicada en la plazoleta central -al lado de nuestra biblioteca- tiene sus propias melodías y ritmos. Melodías y ritmos no a nivel metafórico, sino específico: El contorno -o relieve- de las piedras, con sus distintas alturas, forman un dibujo, una línea, que puede convertirse en contornos melódicos y, a su vez, ser representado en valores rítmicos (Posada 2000. Notas cedidas por el compositor)

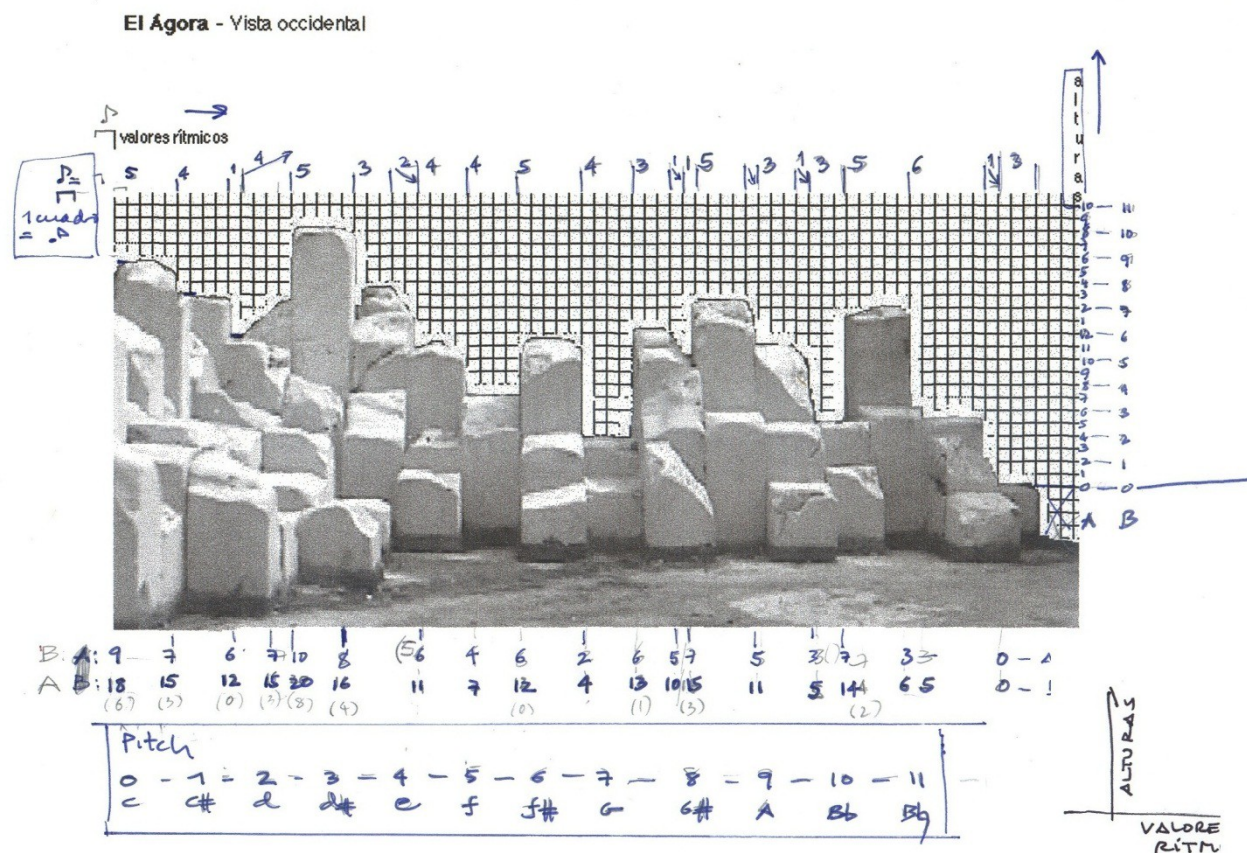


Fig 9. Figuras Líticas, esquema y notas de la obra, Andrés Posada S.



Como puede verse en el esquema arriba, cada una de las alturas musicales, tiene su correspondencia directa con el relieve de la escultura; a su vez, la disposición horizontal de la escultura fue transferida a valores rítmicos, los cuales Posada concibe dentro de la tridimensionalidad de la obra para crear parámetros estructurales que están en constante estructuración:

De una de las fotos de las fachadas saqué también una sección, un corte rectangular, para usarlo musicalmente como un motivo melódico y rítmico que se repite *-ostinato, es decir una repetición constante de un elemento melódico rítmico-* en un aumento acumulativo de texturas y de tensión hasta llegar al clímax de la obra. El piso de la escultura, en láminas, también de mármol, asentadas en forma diagonal, que apuntan hacia la nueva biblioteca y hacia el Bloque de Música están representados en la música por notas repetidas y prolongadas en los timbales (pedales), por motivos rítmicos que se repiten (ostinatos), y acordes firmes, de apoyo, en la marimba y el xilófono. Estas figuras musicales le dan también apoyo a la pieza y actúan como polos o ejes tonales: la base y la tierra de la música. Existen además, elementos volátiles, etéreos, como chispas, como gotas de agua, como lluvia de estrellas (expresados por los instrumentos de percusión más sutiles), que representan todo lo cambiante, lo que se mueva a nuestro alrededor, los elementos cíclicos, lo que gira, lo que va y a veces regresa, y que casi siempre pasa desapercibido por nosotros, hombres perdidos en el trajín de la ciudad. (Posada ídem)



Fig 10. Fragmento de Figuras líricas, Andrés Posada S.

De esta manera se observa que *El Ágora*, un lugar de reunión, la plaza pública en la antigua Grecia, ese lugar donde se realizan todo tipo de intercambios, lugar donde las acciones son múltiples y simultáneas, un lugar que está en constante movimiento, una *estructura/estructurante*; dicho espacio representado de manera intermedia por un compositor como Andrés Posada, adquiere una forma intangible, se representa en una organización formal y sonora, donde como el compositor expresó no solo una búsqueda transductiva, técnica y formal (ritmos y melodías); sino, una poética volátil, etérea, que nace de una vivencia olvidada por algunos hombres; la contemplación, la cual siempre estará cerca del pensar, de la abstracción, de ese lugar común a todos los hombres, pero

que en algunos se manifiesta como entidad creativa, la melancolía que nos permite salir de lo cotidiano, olvidarnos del trajín de la ciudad, tan necesario pero tan ruidoso, un ruido eterno que debemos dejar pasar, tal y como un micrófono transduce el sonido electromecánico a mensajes electrónicos, para devolverlos al mundo *real*.

Melancolía y música intermedia, hace posible el despliegue de la creatividad, de la imaginación donde no existen fronteras de soporte, dispositivos donde se reorganizan sistemas de imágenes, donde se presenta la libertad expresiva, la estética pura.

Y conforme las generaciones actuales de compositores se ven influenciadas por la emergencia de todos los medios, su obra se transforma y a la vez libera de manera más ligera el mensaje contenido en el aire; ese mensaje sonoro, esa expresión sonora que todos presenciamos y somos partícipes; por esta misma razón es necesario hacerle el guiño a la obra de la compositora colombiana Alba Fernanda Triana (1969).

Se formó como compositora en el Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, donde se graduó con Mérito y Excelencia Académica en 1997. Su trabajo de grado ocupó el primer lugar en el Concurso Nacional de Mejores Trabajos de Grado “Otto de Greiff” en 1998. Ha creado obras para piano, instrumentos solistas, grupos de cámara, orquesta, medios electroacústicos y audiovisuales.

Dentro de sus obras encontramos una que particularmente llama nuestra atención y es *El Gamelán Electrónico*. Dicha obra consiste en una composición musical interactiva, la cual se expresa a través de un dispositivo táctil, logrando un procesamiento en tiempo real tanto de audio como de imagen. Sobre la pieza la compositora comenta lo siguiente:

Este instrumento musical interactivo se compone de una mesa luminosa, una interfaz interactiva y nueve parlantes. Los miembros del público pueden ejecutar este instrumento, deslizando las sombras de sus manos sobre la mesa de luz, la cual les permite el contenido tímbrico y orquestal de una pieza de música de dos

minutos. Gamelán Electrónico es la primera del ciclo de obras Mousike que reflexiona sobre los elementos constitutivos más fundamentales en la práctica tradicional de música erudita. Esta serie de obras se formula preguntas como: qué es un instrumento, qué es una partitura, cuáles son los roles (espectador, ejecutante, compositor), qué es un ensamble, qué es una experiencia estética musical, qué es música. El ciclo propone redefiniciones de la música y sus elementos desde una óptica actual, recontextualizándolo en la nueva mentalidad, recursos y estilo de vida contemporáneos.

En Gamelán Electrónico:

el instrumento incluye el espacio. Se ejecuta sin tocarlo utilizando las sombras de las manos. Puede ser interpretado por cualquiera, ya que no requiere de ningún nivel de entrenamiento.

El espectador es el ejecutante. Aunque la pieza es compuesta por una autora, el espectador es quien la concluye.

La pieza permite transformar la cualidad del sonido. Aunque tiene múltiples posibilidades en su colorido tímbrico, siempre es la misma.

La orquesta no es de músicos, sino de parlantes. Define los límites espaciales del instrumento.

La experiencia estética no es un concierto. Es una vivencia participativa, interpretativa, interactiva, colaborativa, musical y visual.

Lo intangible está presente en las sombras de las manos, en la intuición del ejecutante, en el juego y en la naturaleza de la interacción.

La obra es el instrumento, la pieza de música y la vivencia.

(Triana)

Triana entonces revela un punto clave, la recontextualización estética de un instrumento o de la composición o de la música misma, no es un evento gratuito e inconexo; está totalmente ligado a la manera de concebir la existencia, de participar en ella como individuos de la sociedad actual. Por esta misma razón, “una atmósfera estética invade al mundo” (Michaud 2007:48). Donde miremos encontramos relaciones expresivas que muchas veces son traducidas en prácticas artísticas, donde los medios son variables,

donde la propuesta del artista debe ser tomada como un *continuum* incesante, el plural de las representaciones y de los soportes.

Si por ejemplo dispusiéramos *El Gamelán Electrónico* en un centro comercial, ¿qué creen que sucedería?. De hecho, si tomamos el modelo de interactividad que propone la obra y lo aplicásemos a una campaña publicitaria, podríamos lograr un interés muy particular de un público no musical o artístico. Ahora bien, si observamos un poco más detenidamente nos encontraremos que lo que antes era representación, ahora es solo una común y silvestre expresión cotidiana (una tableta o iPad, tiene el mismo funcionamiento de una obra como el *Gamelan Electrónico*) donde no necesariamente entra en juego el terreno de lo artístico. Pero la obra de Triana sugiere otros campos la participación o re-interpretación de una obra, compuesta originalmente por ella a otro usuarios/interpretes, modificando no solo el soporte o dispositivo de interpretación, sino, terminando con el cargo categórico o jerárquico presente en las artes (al igual que el concepto de intermedia, como lo platea Higgins), o como se explica aquí:

Variación simultánea sobre un tema medular. La pieza de manera muy peculiar le pertenecerá a los ejecutantes. El arte devendrá comunitario y de evolución constante. El ejecutante gozará del momento de creación. No interesará el producto acabado. La habilidad consistirá en la integración de la parte en la totalidad. Apelando a la categoría propuesta por Umberto Eco *obra abierta* podríamos conjeturar que las pautaciones precedentes devienen de una producción contemporánea dado que señala:

*“Estas nuevas obras musicales consisten, en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”*  
(Pozo)

La intermedialidad es consecuencia del observar cómo nos relacionamos con el mundo a través de sus medios; la melancolía es consecuencia de la contemplación incesante,

como todo lo bello, lo horrible, lo ominoso, lo aburrido, lo sublime, lo eufórico, se puede hacer presente en un mismo instante, alejándonos de un solo temple de ánimo, proporcionándonos múltiples sensaciones, temples y tonalidades afectivas, es decir afectando al compositor y creando afección en su público, a través de su obra.

Es esa necesidad holística de conocer el mundo, de habitarlo (así sea desde mi casa a través de un ordenador), de reproducirlo, de consumirlo todo e *ipso facto*, es la constante aparición de palabra como innovación e investigación. Todo debe ser sumergido en el terreno de la investigación-creación, porque simplemente todos somos potencialmente creativos; es encontrar analogías en todos los reinos posibles, porque sencillamente habitamos en un mundo donde la distancia más lejana entre dos puntos no es una línea, sino un *click*, que a su vez son millones de líneas de código programadas por millones de personas que no conocemos y que nos conocen a través de nuestras reproducciones (imágenes pensadas en todas su expresión) y consumos cotidianos.

El arte no es la representación actual, lo cotidiano es la representación del arte.

La crisis de la representación se nota en fenómenos como: “Dada [que] invento el collage, el montaje, la poesía fonética, las obras multimedia, la instalación, el performance y el happening [...] No un movimiento organizado, sino más bien un antimovimiento negativo, destructor y violento, fugaz, fragmentado” (Michaud 2007: 76) Y esto se nota al salir a la calle en una ciudad contemporánea, lo cual implica relacionarse con todas y cada una de las prácticas artísticas, ser presente de un contrapunto entre el vendedor de aguacates con el vendedor de películas en una parada de bus, donde miras pasar un auto lleno de luces, imágenes publicitarias y “*sonidos sobre ruedas*”, todo esto mientras revisas tu correo electrónico desde tu teléfono celular. Esto es la estética de lo melancólico y lo intermedio, porque en sí mismas manifiestan un estar y no estar en un lugar, un alejamiento y quiebre del mundo, una creación de un mundo dentro del mundo. Este es el ritornello universalizante, este es el palimpsesto de lo sonoro, esa parada de bus que te produce múltiples sensaciones y relaciones con el mundo, donde ya no puedes decidir si escuchas, observas, sientes o hueles, porque todo está allí sin orden fijo:

“Ésta visión no tiene nada de caricaturesca: corresponde al excepcional desarrollo del turismo, del tiempo libre y del consumo cultural y también a la transformación espectacular del museo en empresa comercial cerca de un parque de diversiones” (Michaud 2007: 86,87).

La música es entonces ese gran espacio inhabitable, inasible, inmaterializable en el que nos sumergimos diariamente. Erik Satie tenía razón al sugerir con su música de mobiliario lo que asistimos a diario, la sinfonía de lo público, presente en forma de música de ambiente, de salón, en un aviso publicitario, en unas escaleras sonoras, en un viaje en metro de la estación Niquia a la estación Sabaneta, donde puedes observar la cacofonética de la ciudad (Mejía, 2011) Pero también en el temple de ánimo, el cual:

Asocia y reúne a los individuos, a fuerza de repeticiones vendidas por millones de ejemplares, por millones de descargas de música en formato MP3, de millones de espectadores para las megaproducciones cinematográficas y la mitología de Hollywood, de millones de lectores para los productores literarios hechos a la medida (Michaud 2007: 14)

La pregunta aquí es ¿cuál es la medida? ¿Existe alguna? Todas pueden ser la medida, pues habitamos en un mundo donde *Rebelarse Vende*. Un mundo en que incluso somos personas “S.D.F sin domicilio fijo” (Michaud 2007:43) pues, para que tener una dirección fija si tengo un e-mail, y esto afecta a la obra de arte, que como la vida misma, está en proceso. Pero curiosamente, estamos en un mundo donde la inmediatez prima y la calma, contemplación y experiencia extendida, son considerados actos subestimados y de baja productividad; donde el placer prima sobre el deseo.

Es claro entonces que las preguntas vienen del campo del arte a la existencia y viceversa, pero es más claro aún, que la manera cómo formules la pregunta establece la direccionalidad y afección de tu obra.

Si retomamos los dos últimos ejemplos musicales mencionados (Posada y Triana) encontraremos que ambos convergen en una idea de direccionalidad, movimiento y expresión sonora muy particular, además de que ambos realizan una re-interpretación de un objeto. En el caso de Posada una escultura, en el caso de Triana un instrumento tan tradición como es el Gamelán, y lo ubican en nuestra época en un discurso sonoro; ambos sugieren lo que podríamos definir como gesto musical y que desde un punto de vista puramente compositivo y expresivo, es el sello personal del compositor.

El gesto musical presente en la composición no se debe entender como el contexto histórico o la atmósfera afectiva que tenía el compositor al escribir la obra, sino como su poética, que hace visible y vivible para el intérprete, la dicción o las posibles articulaciones que puede tener la obra. Recordemos que la música, como muchas artes, posee en sí misma una retórica, que en principio es expresada por el compositor, luego por el músico instrumentista, y percibido por el oyente. La tarea aquí, entonces, es construir una interpretación pensando en el gesto musical; que está íntimamente ligado a cada parte que compone la obra musical, tarea que debe desarrollar el intérprete, que al fin y al cabo termina siendo el público.

Dicha interpretación entonces, sugiere una transferencia de elementos encontrados en la obra a elementos que el músico instrumentista tiene en su lenguaje expresivo, sugiriendo una actitud, una aptitud, una acción y una reacción con este tipo de música que denominamos intermedia. Asimismo, cada obra entonces, tendrá una poética interpretativa y un temple de ánimo particular, el cual no siempre corresponde a la melancolía, pues como ya se mencionó anteriormente, la melancolía puede o no estar presente como sentimiento en una obra; la melancolía puede estar presente en la poética del autor, en la manera como el se abstrae del mundo a la hora de componer, de buscar los elementos necesarios para lograr su cometido y esto no siempre debe estar presente de manera puntual y directa en su obra, tal vez, solo tal vez como metáfora sonora.

Pero existen millones de maneras, modos y formas de componer, como maneras de vivir y de esto principalmente es de lo que se trata esta tesis, de la figura del compositor, de la infinidad de poéticas, pues así como en esta tesis se intenta relacionar un temple de



ánimo en conjunción a una manera de hacer las cosas, de la misma manera algunos compositores han tratado de exponer su relación con el mundo de la composición musical. Curiosamente no fue hasta el siglo XX que la figura del compositor trato de exponer sus secretos o mejor, su visión de la composición. Algunos de ellos ya fueron mencionados en esta tesis: Schönberg con *el Estilo y la Idea*, Boulez con *Puntos de Referencia y Hacia una estética musical*, John Cage y *Silence*; o *las conversaciones con Stockhausen* del musicólogo Cott, *el tratado de los objetos sonoros* de Schaeffer, sólo por mencionar algunos; y otros que así no tengan un tratado o texto extenso sobre su obra, han permitido el acceso a sus textos, el caso de Sergio Mesa y Andrés Posada; otros siendo fieles a su expresividad, han depositado gran parte de su investigación personal en páginas web, como Alba Fernanda Triana y Juan Reyes.

Pero para terminar esta exposición y análisis del problema que llamamos Melancolía y Música Intermedia, me gustaría citar parte de la introducción del texto *Técnica de mi lenguaje musical* escrito por Olivier Messiaen (1908-1992), pues en se encuentra mucha inspiración no solo musical, sino simple inspiración, un recordar y dar paso a la intuición:

- 1) Siempre es peligroso hablar de uno mismo. No obstante, ya que varias personas me han criticado vivamente, o bien ensalzado -siempre desacertadamente y por cosas que no había hecho-, mientras que algunos alumnos especialmente ansiosos de novedad me han hecho numerosas preguntas acerca de mi lenguaje musical, me he decidido a escribir esta pequeña "teoría". Fuera de algunas excepciones, muy pocas, que voy indicando de paso, todos los ejemplos citados aquí serán procedentes de mis obras (¡pasadas o futuras!). Con la esperanza de que mis alumnos recojan y continúen las ideas que voy a desarrollar -sea para aprovecharlas mejor que yo, o para hacer con ellas algo muy distinto, sea para rechazarlas definitivamente si el porvenir demuestra que no son viables- compongo mi tratado llevando al lector de la mano, buscando con él, guiándole poco a poco por las tinieblas en las que yo he vivido mi esperanza, hacia una luz limitada y preparatoria para esa superación que podrá alcanzar después. Si el lector cuenta con sólidos conocimientos de armonía, contrapunto y fuga, composición, orquestación, sin olvidar la rítmica y la acústica, me seguirá con más facilidad. Si le llama la "inspiración que viene de lo alto" y yo vengo a ser -aunque sea un aspecto limitadísimo- su precursor, mi tarea quedará cumplida, y con creces. Las melodías (canto con piano o canto con orquesta) constituyen más de

la tercera parte de mi producción, en la cual adoptan formas muy variadas (salmodia, vocalización, antifona, estrofas, copias con estribillo, forma en trío, forma puente-ABCBA- desarrollo de orden dramático, cuadro en varias partes según las divisiones del poema) y a menudo presentan, por sus proporciones y carácter, el aspecto de escenas teatrales condensadas. Sin embargo -con excepción de unas palabras sobre la salmodia y la vocalización- pasaré por alto mis ideas especiales sobre el teatro, las formas vocales, la prosodia y la unión de la línea musical con las inflexiones vivas del habla. Suponiendo que el lector conoce bien la Fuga y la Sonata, sólo aludiré a ellas de paso y hablaré más detenidamente de formas menos usadas, en particular las formas del canto llano. ¿Por qué este silencio? *Técnica de mi lenguaje musical*, considerando el lenguaje en su triple aspecto rítmico, melódico y armónico, no es un tratado de composición. Asimismo he descartado todo lo que pudiera relacionarse con la instrumentación. Se pueden encontrar en mis obras orquestaciones muy refinadas, grandes experimentos vocales e instrumentales, una escritura pianística, registraciones de órgano insólitas, y hasta efectos de Ondas Martenot. Pero olvidemos todo esto y respetemos el título escogido: se trata de lenguaje y no de timbre. Por otra parte, si bien he escrito no pocas obras religiosas -místicamente, cristiana y católicamente religiosas. También dejaré de lado esta preferencia: hablamos de técnica y no de sentimiento. Sobre este punto me conformaré con citar un artículo de antaño en el que yo glorificaba la música sacra. Después de reclamar “una música *de veras*, es decir espiritual, una música que sea un acto de fe, una música que se refiera a toda clase de temas sin dejar de referirse a Dios, en fin, una música original, cuyo lenguaje abra algunas puertas y descuelgue algunas estrellas que todavía están lejos”, advertía “que aún quedaba sitio para ella pues le mismo canto llano no lo había dicho todo”. Y sacaba esta conclusión: “Para expresar con fuerza duradera nuestras tinieblas bregando con el Espíritu Santo, para alzar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión carnal, para dar a nuestro siglo el agua viva que aplaque su sed, haría falta un gran artista, que a la vez fuera gran artesano y gran cristiano”. Roguemos por la pronta venida de este libertador. Y ya de antemano brindémosle primero las palabras de Reverdy “Que de una vez se sorba todo el cielo”, y luego las de Hello: “Solo es grande aquél a quien Dios habla, y en el momento en que le habla”. (Messiaen 1993: 7)

De esta manera comienza el maestro Messiaen su texto, tocando en menos de un página la infinidad de aristas que podemos encontrar en la composición musical y así mismo, asegurando que él no tiene todas las respuestas. Con la misma dulzura, calma y humildad comienza el capítulo I del texto:

Sabiendo que la música es un lenguaje, procuraremos primero que “hable” la melodía. La melodía es el punto de partida. ¡Que no deje de ser soberana! Y por muy complejos que sean nuestros ritmos y armonías, no han de arrastrarla tras ellos; al contrario, la obedecerán como fieles servidores; en particular la armonía ha de ser siempre la “verdadera”, la que existe en estado latente en la melodía y de ella ha nacido desde siempre. No por ello desecharemos las viejas reglas de la armonía y de la forma: constantemente habrá que recordarlas, sea para acatarlas, sea para ampliarlas, o bien para añadirles otras aún más viejas (las del canto llano y la rítmica hindú) o más recientes ( las que han sugerido Debussy y toda la música contemporánea). En un aspecto nos hemos de fijar primero: el *hechizo de las imposibilidades*. Lo que buscamos es una música de destellos y claridades, que proporcione al oído placeres voluptuosamente refinados. Al mismo tiempo esta música debe ser capaz de expresar sentimientos nobles (y especialmente los más nobles de todos: los sentimientos religiosos que exalta la teología y las verdades de nuestra fe católica). Este hechizo, a la vez voluptuoso y contemplativo, radica sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico. Los modos, que sólo se pueden transportar un número determinado de veces, porque siempre se viene a parar a las mismas notas; los ritmos, que no se pueden retrogradar porque entonces se vuelve al mismo orden de valores: he aquí dos imposibilidades relevantes, que estudiaremos a fondo en el Capítulo V (Ritmos no retrogradables”) y en el XVI (“Modos de transposiciones limitadas). Enseguida se nota la analogía entre estas dos imposibilidades y cómo se complementan, ya que los ritmos realizan en el sentido horizontal (retrogradación) lo que los modos realizan en el sentido vertical (transposiciones). Tras esta primera correlación, aparece otra, entre los valores añadidos a los ritmos y las notas añadidas a los acordes (Capítulo III: “Ritmos con valores añadidos” y Capítulo XIII: “Armonía, Debussy, notas añadidas”). Por último, superponemos los ritmos (Capítulo VI: “Polirritmia y pedales rítmicos”) y superponemos también los modos (Capítulo XIX: “Polimodalidad”) (Messiaen 1993: 8)

En una primera lectura notaremos en ambos acápites que se habla de una terminología técnica y musical, pero, en una segunda mirada y teniendo algunos elementos claros sobre el tema que se está tratando, podemos observar con detenimiento que Messiaen

organiza cada uno de los elementos que han estado y estarán en la música por siglos, en una retórica, en la organización de un discurso, de un lenguaje como el mismo lo menciona, distribuyendo, separando y juntando, analizando y buscando en los rincones más recónditos de la música, para lograr expresar lo que él llama *una música de destellos y claridades*, revelar el *hechizo de las imposibilidades*; y así mismo, atenerse a lo que él llama técnica, palabra que en manos de un creador no tendrá solo el significado de “*el buen hacer*” sino, toda la posible expresividad contenida en un hacer.

Este punto es el que realmente logra la convergencia entre *Melancolía y Música Intermedia*. El compositor es la medida de la realización, es el que guarda deseos y admira los límites de las apariencias; es el que en sí mismo guarda la excepcionalidad, pero no porque se un *elegido*, sino porque en su mirar encuentra la excepcionalidad. Dicho sentimiento que va más allá de lo sublime, y como antes se mencionó, con su mirada melancólica (pues es una enfermedad del ver) logra escuchar el mensaje contenido en el aire, para luego expresar en una infinidad de medios, maneras y formas; es el escultor de lo inasible, el que produce y no posee, el que no solo *percibe* lo *real*, sino que *está* en lo *real*, pues es un *ser* que no busca más allá de lo que tiene en frente y eso no es más que música.



### 3. Conclusiones.

*“Todos conocen la grandeza  
del Tao*

*Siendo grande carece de  
contornos*

*Porque carece de contornos es por lo que  
es grande*

*Si se alcanzase a darle forma habría perdido su  
grandeza”*

*Lao Tse  
(1994:88)*

Así como la barra de tinta nace al quemar aceites vegetales, se disuelve en el agua sobre la piedra de jade para volverse líquida y luego quedar impresa en el papel a través del pincel de bambú; de esta misma manera, la música pasa por los sentidos del compositor, en una transducción, donde el compositor es el medio para la escritura, para terminar inscrita en los oídos del escucha.

Después de llegar a este punto de discusión e investigación, se puede asegurar que la intención inicial de establecer una relación entre un temple de ánimo (*la melancolía*) y un concepto artístico (*la música intermedia*), se logra, siempre y cuando los ojos que analicen y establezcan las perspectivas, encuentren dicha relación; pues, siendo consecuente con el planteamiento, análisis y posterior demostración, melancolía y música intermedia es una de muchas maneras de ver y relacionar el campo expresivo sonoro actual, o simplemente, a la composición musical actual.

Sería entonces falso asegurar que dicha relación es la única manera de entender la composición musical, además de que sería tomar una postura totalmente contraria a la planteada en esta tesis.

Puedo asegurar que la melancolía es el panorama que embarga mucha de las relaciones humanas, que es un sentimiento y como tal es una interpretación de lo real, que es un temple de ánimo, el cual afecta muchas de nuestras acciones, reacciones y expresiones (así intentemos evadir la causalidad). Que se acerca a lo que conocemos como meditación, es decir a una experiencia irracional, y que por esta y muchas razones, tiene su conjunción con la música. Pero ésta música necesita de sentidos atentos para ser recibida y medios que le permitan expresarse, de allí surge un nuevo *sensorium* donde “se concentran los imaginarios de otros que habitan lejos de nuestra piel, de nuestros limitados cinco sentidos. [Construyendo una nueva forma sensorial]” (Fajardo 2005: 161) Y ha esto es lo que llamamos música intermedia.

La clave para establecer y fundar dicha relación, es la crisis de la representación presente en la música, la cual surge con el siglo XX y se desarrolla hasta el discurso musical actual. El resto de esta tesis es una contextualización y direccionalidad sugerida, y como tal, puede ser modificada en el curso de la investigación, pues la composición como cualquier expresión humana, es sensible de ser modificada.

De esta misma manera, esta tesis es una segunda versión de un trabajo anteriormente entregado, y que por sugerencias de los jurados, tomó otra direccionalidad en su estructuración, más no en su contenido.

## **1.     *Anexo: CD de audio***





# Bibliografía

En orden de aparición

- [1.] Aristóteles. 2004. *Poética*. Editorial Leviatán, Buenos Aires-Argentina.
- [2.] Cage, John. 1973. *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut -U.S.A
- [3.] Lao Tse. 1994. *Tao Te King*. Grafoprint, Medellín – Colombia.
- [4.] Cott, Johathan. 1979. *Conversaciones con Stockhausen*. Jean Claude Lattés, Paris - Francia.
- [5.] Jimenez, José. 2002. *Teoría del arte*. Editorial Tecnos, Madrid – España.
- [6.] Parrochia, Daniel. 2006. *Filosofía y música contemporánea o el nuevo espíritu musical*. Paris, Champ Vallon. Traducido por Luis Alfonso Paláu C; Medellín, junio – julio de 2009; marzo – junio de 2010.
- [7.] Schönberg, Arnold. 2005. *El estilo y La Idea*. Taurus Ediciones, Madrid – España.
- [8.] Földenyi, Lázlo F. 2008. *Melancolía*. Circulo de Lectores, S. A, Barcelona – España.
- [9.] Fenollosa, Ernest/ Pound, Ezra. 2001. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Visor Libros, Madrid – España.
- [10.] Strawinsky, Igor. 1977. *Poética Musical*. Taurus Ediciones, Madrid – España.
- [11.] De Santa Cruz, Alonso. 2005. *Sobre la melancolía. Diagnóstico y curación de los afecto melancólicos (ca.1569)*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Navarra – España.
- [12.] Boulez, Pierre. 1981. *Puntos de referencia*. Editorial Gedisa, Barcelona – España.

- [13.] Kristeva, Julia. 1991. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila Editores, Caracas – Venezuela.
- [14.] Freud, Sigmund. 1917. *Duelo y melancolía*. Edición electrónica de [www.philosophi.cl](http://www.philosophi.cl) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- [15.] Espinosa, Santiago. *Perdida y melancolía. Tres ejemplos de cómo no hablar de música*. Edición electrónica <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>
- [16.] Agambem, Giorgio. 1995. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, Valencia – España.
- [17.] Mesa, Sergio. 2000. *Más acá del límite*. Revista, Estudios de Filosofía No. 21-22, Universidad de Antioquia – Colombia.
- [18.] Kant, Immanuel. 2003. *Lo bello y Lo Sublime*. Edición electrónica, Biblioteca virtual universal.
- [19.] Trías, Eugenio. 2006. *Lo bello y Lo Siniestro*. Random House Mondadori, S.A, Barcelona - España.
- [20.] Heidegger, Martin. 2007. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, Soledad*. Alianza editorial, Madrid – España.
- [21.] Benjamin, Walter. 2008. *El narrador*. Ediciones metales pesados, Santiago de Chile – Chile.
- [22.] Díaz, Santiago. 2001. *Juego, Arte y Belleza. Deleuze y la "Ludosofía"*. Edición electrónica A parte Rei revista de filosofía <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>
- [23.] Bolaños, María. 1996. *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. España.
- [24.] Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Edición electrónica de <http://www.philosophia.cl/>.

- [25.] Morgan, Robert P. 1999. *La música del siglo XX*. Akal editores, Madrid – España.
- [26.] Satie, Erik. 2006. *Cuadernos de un mamífero*. El acantilado, Madrid – España.
- [27.] Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia – España.
- [28.] Valéry, Paul. 1993. *El Cementerio Marino*. El Áncora editores, Bogotá – Colombia.
- [29.] Pessoa, Fernando. 2008. *El elfo y la princesa*. Gadir Editorial, Madrid – España.
- [30.] Agambem, Giorgio. 2007. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo editoria, Buenos Aires – Argentina.
- [31.] Fajardo, Carlos. 2005. *Estética y sensibilidades posmodernas*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (TESO), Jalisco – México; Universidad Iberoamericana León, Guanajuato – México.
- [32.] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición electrónica [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl).
- [33.] Yepes, Gustavo. *La música como metáfora sociopolítica*. Revista Cronopio <http://www.revistacronopio.com/?p=5381>.
- [34.] Montoya, Jorge William. 2006. *La individuación y la técnica en la obra de Simondón*. Fondo editorial universidad EAFIT, Medellín – Colombia.
- [35.] Set Complex, imagen <http://i.ytimg.com/vi/hi7Qu1wz4KA/0.jpg>
- [36.] Boulez, Pierre. 1990. *Hacia una estética musical*. Monte Ávila Editores, Caracas – Venezuela.
- [37.] Bejarano, Carlos Mauricio. 2006. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Colecciónsincondición, Universidad Nacional de Colombia.

- [38.] Agambem, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Conferencia en la UNLP el 12/10/05 Edición electrónica <http://es.scribd.com/doc/53930674/Giorgio-Agambem-Que-Es-Un-Dispositivo>
- [39.] Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Ediciones Paidós, Barcelona – España-
- [40.] Reyes, Juan. Página web del artista [www.maginvent.org](http://www.maginvent.org)
- [41.] Circulo Colombiano de Música Contemporánea. *Boletín mensual*.  
<http://ccmc.com.co/admin/boletin/Boletin%201.pdf>
- [42.] Reyes, Juan. 1998-2009. *Point Reyes*. CD de Audio, YoYo Music, Colombia.
- [43.] Braddell, Rory. *Stimmung*. Publicación electrónica  
<http://homepage.eircom.net/~braddellr/stock/index.htm>
- [44.] Dodge, C., & Jerse, T. 1997. *Computer Music: Synthesis, composition, and performance*. New York, NY: Schirmer – U.S.A.
- [45.] Claessens, M. (2004, March). The paradoxes of perception. *RDT Info Magazine for European Research, Special Edition. Art and Science*, 34-35.
- [46.] Risset, J.-C. (1968). *Computer Suite from Little Boy* [Music Score].
- [47.] Risset, J.-C. (1969). *Mutations* [Music Score].
- [48.] Risset, J.-C. (1994). Sculpting sound with computers. *Leonardo Music Journal*, 27(3), 257- 261. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1576064>. Retrieved from The MIT Press.
- [49.] Risset, J.-C. (1991). Some comments about future music. *Computer Music Journal* 15(4), 32- 36
- [50.] Lavista, M. (1989). *Nuevas técnicas instrumentales* (2da.ed). México, D.F, México: CENIDIM

- [51.] García, I. D. (2007). El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. *Sinfonía Virtual*, 5. Retrieved from [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/005/grafismo\\_musical\\_frontera\\_lenguajes\\_artisticos.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/005/grafismo_musical_frontera_lenguajes_artisticos.php).
- [52.] Lutolslawski, W. (1962). *Venetian Games* [Score musical] <http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428137.pdf>
- [53.] Jorda, Sergi. <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/audiodigital/pdf/06-ProcesadoSonido.pdf>
- [54.] John Cage: Chess pieces; Sontas and interludes; Rieti Serenate DVD 2003
- [55.] Cage, John. *Thirteen Harmonies*. <http://www.youtube.com/watch?v=BowyUXyNud4>.
- [56.] Higgins, Dick. *Intermedia*. Leonardo Music Journal, Vol 34, No. 1 2001, pp. 49-54, The MIT Press, U.S.A
- [57.] Reyes, Juan. *Horace in San Mateo 2009-2011*. <http://ccrma.stanford.edu/~juanig/piecesFrame.html>
- [58.] Posada, Andrés. *Figuras Líticas 2000*. Notas de la obra, cedidas por el autor.
- [59.] Triana Alba Fernanda. *Notas biográficas* [http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?\\_id=BDM%20000141](http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?_id=BDM%20000141)
- [60.] Triana, Alba Fernanda. *El Gamelán electrónico*. <http://www.albatriona.com/-/Gamelan.html>
- [61.] Michaud, Yves. 2007. *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura económica, México.
- [62.] Pozo, Mariana. *Gamelán electrónico*. <http://www.artesmusicales.org/zuik/Articulos/numero4/PonenciaMarianaPozo.pdf>
- [63.] Mejia, Lvis. *Cacofonética*. <http://www.cmmas.org/acervo.php?lan=es&accion=view&id=141>
- [64.] Messiaen, Olivier. 1993. *Técnica de mi lenguaje musical*. Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris – Francia.

